W. Shakespeare's
dramatische Werke.

Für die deutsche Bühne bearbeitet

von

Wilhelm Oechelhäuser,
Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Erster Band:

Grundsätze für die Bühnenbearbeitung.
König Richard der Dritte.

Berlin.
A. Asher & Co.
1870.

Seinen verehrten Herren Collegen

vom Präsidium der deutschen Shakespeare-Gesellschaft:

Dr. Hermann Ulrici,

ord. Professor an der Universität Halle,

und

Hermann Freiherr von Friesen, Excellenz,

Oberhofmarschall Sr. Maj. des Königs von Sachsen,

in Freundschaft und Hochachtung gewidmet

vom

Verfasser.

Grundsätze

für

die Bühnenbearbeitung der

Shakespeare'schen Dramen.

Von

Wilhelm Oechelhäuser,

Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Berlin.

A. Asher & Co.

1870.

Die Geschichte der dramatischen Kunst weist wohl kein zweites Beispiel auf, wie ein fremder Dichter sich so auf der Bühne einer anderen Nation einbürgern, so mit ihr verwachsen kann, als dies mit Shakespeare in Deutschland der Fall ist. Die herrlichsten Traditionen unserer Bühne, ihre höchsten Kunstleistungen, knüpfen sich an seinen Namen; die Darstellung Shakespeare'scher Charaktere ist der Maaßstab für die Kunstleistung deutscher Bühnenhelden geworden. Nachdem in England die orthodoxe Geistesunfreiheit, und die materiell-prosaische Richtung des öffentlichen und häuslichen Lebens, die frühere Blüthe dramatischer Kunst zerstört haben, sind wir Deutschen die ächten Erben der Shakespeare'schen Offenbarungen geworden, und haben diese große Erbschaft hoch zu halten. Keineswegs soll aber damit einem extensiven Shakespeare-Kultus das Wort geredet werden; die deutsche Bühne gehört zunächst der deutschen Dichtung. Allein Shakespeare ist der Vater unserer dramatischen Kunst; das deutsche Drama und die deutsche Schauspielkunst haben sich an ihm emporgerankt zu ihrer jetzigen Bedeutung. Es sollen die Feiertage unserer Schauspielhäuser sein, wenn sie an die Darstellung der unsterblichen Schöpfungen ihres Altmeisters herantreten. Multum, non multa, sei ihre Devise.

Vor einigen Jahren, bei Gelegenheit eines im dritten Band des „Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft" enthaltenen „Essay's über König Richard III." versuchte ich bereits in der Kürze die Grundsätze zu entwickeln, wonach die Shakespeare'schen Dramen

für die moderne deutsche Bühne einzurichten seien. In den beiden folgenden Jahren erhielt ich nun Gelegenheit durch selbstständige Bearbeitungen Richard's III. und Heinrich's VI. die Richtigkeit und Anwendbarkeit meiner Grundsätze praktisch zu erproben, den einschlagenden Fragen ein wiederholtes, reifliches Nachdenken zu widmen, und sie mit Gelehrten, Künstlern, Intendanten und Regisseuren durchzusprechen. Zugleich schöpfte ich hieraus eine besondere Anregung den Gehalt der Shakespeare-Bearbeitungen, wie sie sich gegenwärtig auf der deutschen Bühne eingebürgert haben, einer näheren Prüfung zu unterziehen, und zu untersuchen: ob der in den letzten Decennien so weit vorgeschrittene deutsche Shakespeare-Kultus durch eine gründliche und einheitliche Reform der Bühnenbearbeitungen noch wesentlich gefördert werden könne, ob es sich also, mit einem Wort, der Mühe lohne, an eine so schwierige und umfangreiche Arbeit heranzutreten.

Ich habe mir die Antwort geben müssen, daß ein Bedürfniß in dieser Richtung allerdings vorliegt, und daß der, welcher die Aufgabe gründlich löst, sich ein Verdienst um die Bühne und um den Shakespeare-Kultus in Deutschland erwirbt. Man dürfte sogar die Behauptung wagen, daß jetzt erst die Zeit gekommen sei, an die gründliche Lösung vorliegender Aufgabe heranzutreten. Denn die Bearbeitungsfrage hängt wesentlich von dem ästhetischen Bildungsgrade eines Volkes und seiner Würdigung des in Rede stehenden Dichters ab. Und in dieser Beziehung dürften wir erst jetzt zu einem Ruhepunkt gekommen sein. Sehe ich von den Extremen beider Richtungen, der Ideologen wie der Realisten, ab, so darf wohl behauptet werden, daß Shakespeare gegenwärtig von der großen Mehrzahl der Gebildeten richtig und unparteiisch gewürdigt wird, daß die mangelhafte Auffassung in der romanischen Periode, und die blinde Verehrung, welche, als deren Rückschlag, mit den Romantikern einriß, einer klaren Erkenntniß, nicht bloß seiner Vorzüge, sondern auch seiner Mängel, Platz gemacht hat. Erst auf dem so geebneten Terrain ist es möglich die Bearbeitungsfragen zum Abschluß zu bringen. Was half es z. B. wenn der große Schröder

in der Erkenntniß Shakespeare's seiner Zeit ein halbes Jahrhundert vorausgeeilt war? Als er zweimal versuchte den Othello unverändert zur Aufführung zu bringen, Desdemona wirklich sterben zu lassen, blieb das Publikum weg, bis er das Stück hierin umarbeitete. Die Shakespeare'sche Komposition ist dem romanischen Geschmack vollkommen unverständlich. So lange jene Geschmacksrichtung herrschte, konnte es sich überhaupt nicht um Bearbeitungen Shakespeare's handeln, sondern es waren Umarbeitungen, Aenderungen der Komposition selbst, nothwendig. Wir sehen daher diese Tendenz schon wenige Jahrzehnte nach Shakespeare's Tod, als, mit der Restauration der Stuart's, der französische Geschmack am englischen Hofe aufkam, hervortreten, und anderthalb Jahrhunderte die Herrschaft behaupten; schon Dryden, Davenant u. s. w. begannen Shakespeare's Dramen umzuarbeiten. Der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auf der englischen Bühne und in der Literatur wieder erwachte Shakespeare-Enthusiasmus blieb immer noch unter dem Bann jenes Einflusses, der sich durch Voltaire's bekannte Kritik des Hamlet charakterisirt. Vischer bemerkt treffend, daß die Johnson's, Steevens, Malone u. s. w. jedesmal gerade da über Geschmacksverirrung klagen, wo Shakespeare sich zum Höchsten erhebt. Sehr bezeichnend für diese Richtung ist noch die neueste Bühnenbearbeitung von A. Dumas, worin er Hamlet das Leben schenkt. Ueberhaupt ist der „glückliche Ausgang" das charakteristische Zeichen der Be-, oder vielmehr Umarbeitungen der romanischen Geschmacksperiode; man rettete bis in unser Jahrhundert hinein Cordelia, Hamlet, Ophelia, Desdemona, Romeo, Julia u. s. w. das Leben, und konnte, oder wollte, sich nicht darein finden, daß die wirkliche tragische Verschuldung nur mit dem Tode gesühnt werden kann. Man war überhaupt unfähig die Grundidee der Shakespeare'schen Kompositionen aufzufinden und zu begreifen. Erst mit der durch Lessing angebahnten, durch Herder, Göthe, Schiller, Schlegel u. s. w. besiegelten Emanzipation von jener Geschmacksrichtung, erschloß sich uns die richtige Einsicht in den Shakespeare'schen Ideengang, die dem Romanen ewig verschlossen bleibt. Nachdem die, mit

jedem Umschwung der Ansichten nothwendig verbundenen Uebertreibungen blinder Verehrer in neuerer Zeit durch die realistische Kritik einen wohlthätigen Rückschlag erfahren, und überhaupt die romantische Schrulle: Shakespeare ganz ungekürzt und unberührt auf die Bühne zu bringen, beseitigt ist, dürfte demnach, wie vorbemerkt, gerade jetzt der Zeitpunkt unbefangener Würdigung gekommen sein, der auch für die richtige Lösung der Bearbeitungsfrage die Vorbedingungen in sich schließt. Die Kontroversen hierüber sind heutzutage viel enger begränzt, seit es sich nicht mehr um Umarbeitungen, sondern nur um wirkliche Bearbeitungen handelt. Nimmt man z. B. Dingelstedt und Bodenstedt als Extreme, wovon jener der freieren Bearbeitung huldigt, Aenderungen und Zusätze nicht ausschließt, dieser dagegen höchstens einige Kürzung für zulässig erklärt, so wird eine Vergleichung ihrer Arbeiten ergeben, wie spezifisch geringer deren Unterschied sich herausstellt, im gemeinsamen Vergleich zu den Umarbeitungen der älteren Periode. Im Allgemeinen sind seitdem, wie Rudolf Genée treffend sagt, an die Stelle von Umarbeitungen, Regiearbeiten getreten, welche aber, bei ihrem unendlich verschiedenen Werth und ihrer großen Zersplitterung, in ihrer Gesammtheit keineswegs eine endgültige und zeitgemäße Lösung der Bearbeitungsfrage darbieten. Noch weniger können die neueren englischen Bearbeitungen uns hierbei unterstützen; sie sind zum allergrößten Theil so erbärmlich, daß die unsrigen noch als Muster dagegen gelten könnten.

Faßt man die einzelnen Bühnenkategorien in's Auge, so gestaltet sich allerdings das Bedürfniß der Einführung besserer Bearbeitungen sehr verschieden. Die meisten Bühnen, die unter wirklich künstlerischer Leitung stehen, insbesondere die Hofbühnen, mit großen Zuschüssen aus den Mitteln des Fürsten, oder des Staates, deren Zwecke also nicht lediglich auf den Gelderwerb gerichtet sind, schenken natürlich schon jetzt der Bearbeitungsfrage eine größere Aufmerksamkeit. Obenan stehen hierin zur Zeit München, Weimar, Karlsruhe, und in den letzten Jahren auch das kleine Meiningen, welches den thatsächlichen Beweis liefert, wie gute Bearbeitungen und gutes

Ensemble zu wirken vermögen, auch wenn nicht alle Hauptrollen virtuos besetzt sind. Berlin läßt dagegen seit Jahren den klassischen Shakespeare-Kultus gänzlich liegen, weil ein bedeutender Charakter-Darsteller krank ist; andern dient die Phrase: „es gäbe keine Künstler mehr, die Shakespeare spielen könnten", — ein Pessimismus, dessen sich leider auch Gervinus schuldig macht — als Entschuldigung für ihre Gleichgültigkeit, oder für ihre Unfähigkeit, tüchtige Kräfte aufzufinden und heranzubilden. — Doch dies beschäftigt mich hier zunächst nicht; die Frage ist: ob bessere und einheitliche Bearbeitungen **überhaupt** ein Bedürfniß sind. Und da muß ich dies denn selbst für jene erste Bühnenkategorie bejahen. Bei weitem die meisten derselben besitzen eine wahre Musterkarte von Bearbeitungen, die auf durchaus verschiedenen Grundsätzen aufgebaut, und aus den verschiedensten Uebersetzungen compilirt sind, im Werthe also unendlich differiren. An welchen veralteten Bearbeitungen und Scenirungen laborirt z. B. Berlin, namentlich in den besten Stücken des Dichters; mit welch' übel angebrachter Pietät wird dort insbesondere an Tieck'schen Traditionen festgehalten, die doch unmöglich bei dem heutigen Standpunkt der Shakespeare-Erkenntniß noch maaßgebend sein können! Ebensowenig mustergültig, oder gleichartig, sind die Bearbeitungen und Inscenirungen des Wiener Burgtheaters. Karlsruhe hat hierin vielleicht noch die größten Anstrengungen gemacht; von seinen 25 Repertoirstücken sind 17 von Ed. Devrient nach Schlegel-Tieck bearbeitet, jedoch nicht durch den Druck veröffentlicht; die übrigen 8 stammen von fast ebenso viel Bearbeitern und Uebersetzern. Auch in Weimar rühren wohl die meisten Bearbeitungen von Dingelstedt her, der auch 5 Stücke veröffentlicht hat; die eigentliche Inscenirung der Shakespeare'schen Dramen dürfte hier, unter Dingelstedt und Loën, zur größten Vollendung gediehen sein. Auch München schenkt, wie schon erwähnt, in den letzten Jahren, unter Perfall's Leitung, diesen Fragen große Aufmerksamkeit.

Was soll man nun aber gar, wenn es so auf den besseren Bühnen aussieht, von der Mißhandlung Shakespeare's auf den übrigen Theatern sagen? Hier steigt die Verstümmlung oft

bis zur Absurdität. Gewöhnlich wird das Regiebuch irgend eines größeren Theaters, verstümmelt wie es schon ist, zu Grunde gelegt, und dann, nach der Weisheit des Regisseurs, den Fähigkeiten oder Wünschen der Darsteller, oder sonstigen persönlichen, scenischen oder pekuniären Rücksichten, erbarmungslos mit dem Rothstift gewüthet. Ob einer Rolle die Stellen, worin ihre, bei Shakespeare oft so fein eingeflochtene Charakteristik enthalten ist, weggestrichen, ob der Fortschritt der Handlung zerissen, ob architektonisch nothwendige Glieder aus dem Bau gelöst werden, ob wesentliche Motive abhanden kommen, gestrichene Stellen ohne Ueberbrückung bleiben, — das sind hier untergeordnete Fragen, die ohne viel Federlesens mechanisch gelöst werden. Kommt noch gar ein fremder Gast, der seinen Part nach einer anderen Bearbeitung einstudirt hat, dann geht's von Neuem ans Streichen oder Zusammenschweißen. Auch verfehlt der fremde Virtuose in der Regel nie, das Uebergewicht seiner Rolle nur noch mehr herauszuarbeiten, die übrigen Darsteller nur als Folie für seine Künste zu benutzen, wenn auch in der Dichtung selbst, wie z. B. in Richard III., der Hauptcharakter die übrigen schon zu sehr erdrückt, und eine vernünftige Bearbeitung und Darstellung umgekehrt die Nebenpersonen heben sollte. Ueberhaupt ist es ein Fehler vieler Bearbeitungen: nur die Hauptrollen zur Geltung zu bringen, das Ensemble zu vernachlässigen. In Deutschland aber ist, Gott sei Dank, die Intelligenz, so auch das warme Gefühl und tiefe Verständniß für Shakespeare, nicht Monopol des Publikums einiger Hauptstädte; kann aber dem gebildeten Kenner und Verehrer unseres Dichters von kleineren Bühnen auch nicht eine gleiche Vollendung der Darstellung geboten werden, so hat er um so mehr auf eine gute, vernünftige Bearbeitung und Inscenirung Anspruch, die ihm vielfach jenen Mangel ersetzen, und nebenbei den Bühnenunternehmern, statt größere Ausgaben zu verursachen, nur größere Einnahmen bringen werden.

Abgesehen aber von der Schlechtigkeit so vieler Bearbeitungen, die sich bei uns eingebürgert haben, welches Hinderniß für den Shakespeare-Kultus liegt schon in deren unendlicher Verschiedenheit

an und für sich? Bearbeitungen von Devrient, Laube, Dingelstedt, Pabst, Holtei, Dreinhardstein u. s. w. laufen neben den unzähligen, für die einzelnen Theater von ihren Regisseuren, oder Dramaturgen, speziell zurecht gemachten Bearbeitungen her, bald auf Schlegel-Tieck's, bald auf Voß', Schiller's, Kaufmann's, Ortlepp's, Bodenstedt's, Dingelstedt's, oder sonstige Uebersetzungen gegründet. Kaum zwei Bühnen, die mit einander übereinstimmen; wie ein Künstler auf einer Bühne, die Rolle studirt hat, paßt sie für die zweite nicht, und ein schwieriges Umlernen wird nothwendig, oder die Bearbeitung muß wieder herhalten. Man lese nur R. Genée's neuestes Werk: „Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland", um einen Begriff zu bekommen, welche Zersplitterung und Zerfahrenheit auf diesem Gebiete herrscht. Von 20 Shakespeare'schen Dramen z. B., die auf den sechs Hof-Theatern von Karlsruhe, Berlin, Wien, München, Dresden und Weimar gegeben werden, sind nur 3 (Irrungen, Wintermärchen und Widerspenstige) auf allen 6 Theatern nach übereinstimmenden Bearbeitungen in Scene gesetzt; 2 Stücke werden dagegen nach 2, 2 Stücke nach 3, 6 Stücke nach 4, 2 Stücke nach 5 und 5 Stücke nach 6 verschiedenen Bearbeitungen, d. h. also auf jeder Bühne verschieden, gegeben! Ueberhaupt sind es fast nur Stücke zweiten Ranges, bei denen einige Einheit der Bearbeitung herrscht, so Holtei's Viel Lärm um Nichts und Irrungen, Dingelstedt's Wintermärchen und Sturm, Dreinhardstein's Widerspenstige. Gerade bei den Meisterwerken Shakespeare's ist die Zerfahrenheit am größten. Und überdieß existiren die meisten, und gerade viele der werthvollsten, Bearbeitungen nur in Einem Regie-Exemplar, oder höchstens als Manuskript-Druck; veröffentlicht durch den Buchhandel sind nur 13 Stücke (von gänzlich veralteten Bearbeitungen abgesehen) und auch von diesen sind 5, von West-Schreivogel, die kaum mehr in Betracht kommen können.

Gewiß hängt von der Bearbeitung nicht alles, aber es hängt viel davon ab. Es giebt Shakespeare'sche Stücke, die auch durch die beste Bearbeitung und Scenirung für den heutigen Geschmack nicht mehr genießbar zu machen sind. Und es giebt auf der anderen

Seite welche, die so gewaltig in ihren Hauptcharakteren, in dem wuchtigen Gang der Handlung, in der Schönheit einzelner Scenen durchschlagen, daß die Sünden der Bearbeitung in der Fülle des unvertilgbaren Schönen und Großen untergehen. Denn es ist schwer Shakespeare ganz zu verderben. Aber wohl möchte ich behaupten, daß kaum Ein Stück darunter ist, dessen Wirkung — wenigstens für den gebildeten Zuhörer, auf dessen Befriedigung ein Kunstinstitut vor Allem hinarbeiten muß, — nicht mächtiger Verstärkung durch eine vollendete Bearbeitung und Scenirung fähig wäre; bei Vielen aber hängt sogar auch der ganze äußere Erfolg, die eigentliche Aufführbarkeit und Zugkraft, vollständig davon ab, wie dies z. B. Dingelstedt durch die Bearbeitungen von Sturm und Wintermärchen bewiesen hat. So wenig ich auch der Meinung bin, man solle aus blindem Respekt vor dem Namen Shakespeare auch die wirklich mittelmäßigen und schlechten, für unseren Zeitgeschmack ungenießbaren Stücke, durch mühsame Bearbeitung wieder zu einem galvanischen Scheinleben erwecken, so unendlich viel bühnenwirksamer Stoff findet sich doch in manchen jetzt unbeachteten Stücken, die nur der Lösung durch eine, die Hüllen vergangener Jahrhunderte abstreifende Bearbeitung warten.

Wer jemals praktisch an solche Arbeiten heran getreten ist, wird nun die Beobachtung gemacht haben, wie schwer, ja unmöglich es scheint, die durch bloße theoretische Abstraktion gewonnenen Bearbeitungs-Grundsätze in der Praxis mit voller Consequenz durchzuführen. Man findet bald, wie hier mit unbeugsamen positiven Regeln nicht auszukommen ist, wie man oft in die Lage kommt, die Regeln durch Ausnahmen bestätigen zu müssen.

Man wird sich schließlich in positiver Beziehung mit ganz allgemeinen, aber dafür auch um so klarer erkannten Grundsätzen und Richtungslinien begnügen, und den Hauptnachdruck auf die negativen Regeln, die Bezeichnung des absolut zu Vermeidenden, durchaus Unerlaubten, legen müssen. Ehe aber der Bearbeiter auf Grundlage der leitenden und beschränkenden Regeln zu arbeiten beginnt, prüfe er sich, ob er die Vorbedingungen erfüllt, von denen, mehr

als von der Beobachtung all jener Regeln, der Erfolg, der Werth, seiner Arbeit abhängen wird.

Von der allgemeinen Vorbedingung, der Befähigung einen Dichter überhaupt zu begreifen und zu reproduziren, spreche ich hier nicht; wer diese nicht erfüllt, wer der ästhetischen Fühlfäden und der plastischen Phantasie ganz bar ist, wird weder ein dramatisches Kunstwerk schaffen, noch restauriren können. Ich meine vielmehr die Vorbedingung eines durch gründliche Studien gewonnenen und zugleich intuitiven Verständnisses unseres Dichters; das Strohfeuer der Begeisterung, wie die handwerksmäßige Routine des Bühnentechnikers, reichen beide nicht aus. Ohne die tiefste, gründlichste Vorbereitung trete keiner an unsern Dichter heran. Nicht als ob ich das Studium aller philologischen Subtilitäten, alles Konjekturenkrames, für nothwendig hielte; hiervon hängt die Bühnenwirkung Shakespeare'scher Stücke wahrhaftig nicht ab, wenn auch gewiß dem Standpunkt der neueren Textkritik Rechnung getragen werden muß. Denn in einzelnen Fällen kann allerdings eine philologische Kontroverse von großer Wichtigkeit für die Auffassung und Darstellung werden, so z. B. in der Werbescene am Sarg, in Richard III., wo die Frage: ob die Worte, wodurch Anna den Ring von Richard annimmt, den Quarto's gemäß beizubehalten, oder der Folio entsprechend zu streichen sind, von wesentlichem Einfluß auf die Darstellung dieser Scene ist. Gefährlicher noch als die philologische Haarspalterei ist übrigens das Versinken in die Fluth der ästhetischen Kritik, worin so mancher mit seinem eignen Urtheil untergeht. Davor bewahrt aber nur eins: die genaue unmittelbare Bekanntschaft mit den Werken des Dichters selbst und ihren Quellen, sowie mit der Literatur jener Epoche überhaupt. Aus eigenem Verständniß, durch eigenes Nachdenken, nicht über die Eselsbrücke der Kommentare, muß man in Shakespeare's Werke eingedrungen sein. Je versteckter oft die Schönheiten und insbesondere die Anhaltpunkte für die Charakteristik liegen, je tiefer der Sinn sich in den knappen Worten birgt, je schwieriger sich oft die Bausteine der fortschreitenden Handlung unter den überwuchernden Episoden und Auswüchsen erkennen

lassen, je kärglicher die Bühnenweisungen sind, deren der Theaterdirektor Shakespeare nicht bedurfte, — je mehr bedarf es für uns eines gewissenhaften Eindringens durch Lesen und Nachdenken, um ein eigenes unabhängiges Urtheil zu gewinnen. Der trockene Realist ist hier unbrauchbar; noch unfähiger allerdings der orthodoxe Purist, der auf Shakespeare's Infallibilität schwört, in jeder leicht hingeworfenen Phrase tiefen Sinn, in der Zote noch eine tief sittliche Tendenz wittert, der uns Schwulst als Schönheit vordemonstrirt, im mißlungenen Bau stylvolle Eigenthümlichkeiten sieht, und schließlich das, was er durchaus selbst nicht begreift, uns als das Allerschönste und Allertiefste hinstellt. Ich möchte fast behaupten: um eine mustergültige Bühnen-Bearbeitung Shakespeare's liefern zu können, sei es noch nothwendiger dessen Mängel klar zu erkennen, als von seinen Schönheiten begeistert zu sein. Wie bei den meisten großen Menschen, so liegen auch bei Shakespeare die Fehler häufig dicht neben, oder in gleicher Richtung mit seinen Vorzügen, gleichsam deren Kehrseite bildend. Ich stelle als erste Anforderung an den Bearbeiter, daß er sich, vor Inangriffnahme eines Stücks, vollkommen klar mache, worin, formell wie materiell, dessen eigenthümlichen Schönheiten, wie Fehler, bestehen, um bei der Bearbeitung jene nicht zu schmälern, diese nicht noch mehr hervortreten zu lassen. Ist dies richtig, so weist es den Bearbeiter in erster Linie auf ein genaues Studium der Architektur und der Composition jedes Stückes hin. Shakespeare war im Aufbauen der Dramen ein großer, ein unübertroffener Meister. Und je tiefer man ihn studirt, je unwiderstehlicher drängt sich die Ueberzeugung auf, daß er nicht etwa blos durch geniale Intuition, sondern durch klar und fest erkannte Regeln dabei geleitet wurde. Hatte doch sein Rivale, der pedantische Ben Jonson,*) die Controversen der von ihm selbst in der Haupt-

---

*) Ich citire hier aus Ben Jonson's Nachruf an Shakespeare einige Verse, welche ganz besonders die Anerkennung seines ächt künstlerischen Schaffens in sich schließen:

sache so falsch verstandenen (überdies mehr als Aushängeschild benutzten, denn befolgten) aristotelischen Einheiten auf's Tapet, und sogar in einen prinzipiellen Gegensatz zu Shakespeare gebracht; die bezüglichen Streitfragen mußten diesem also auch theoretisch geläufig sein. Ich kann mich sogar von dem Eindruck nicht befreien, daß die nach dem Zeitpunkt seiner Bekanntschaft mit Ben Jonson geschaffenen Dramen besonders deutliche Merkmale tragen, wie er mit noch klarerem Bewußtsein bestimmte dramatische Regeln befolgt habe. Wer überhaupt Werke wie Coriolan, Romeo und Julia, Othello, Richard III. u. s. w. geschaffen hat, die nicht bloß heute als architektonisch mustergiltig betrachtet werden, sondern denen, gerade heraus gesagt, die heutige dramatische Technik erst ihre Regeln abgelauscht hat, von dem darf mit voller Bestimmtheit behauptet werden, daß er nach klar erkannten, leitenden Regeln gearbeitet habe. Ein einzelnes Drama mag durch einen glücklichen Wurf, z. B. Wahl eines für die dramatische Behandlung zufällig vorbereiteten Stoffes, gelingen. Allein die dramatische Kunst ist, nach Form und Inhalt, so unendlich schwierig, daß die Annahme vollkommen unzulässig erscheint, als könne ein regelloses Genie (wofür Voltaire und nicht minder die englischen Kritiker des vorigen Jahrhunderts, ja sogar noch Byron, unseren Dichter hielten), ohne tiefes Studium und klare Erkenntniß der leitenden Regeln, eine ganze Reihe vollendet gebauter Dramen schaffen.

Ist man also durch innere und äußere Gründe zu der Annahme gezwungen, daß Shakespeare mit den Grundregeln der dramatischen Komposition, die auf der Einheit der Handlung beruhen,

---

Doch darf ich der Natur nicht alles geben,
Auch deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben;
Denn ist auch Stoff des Dichters die Natur,
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.
Denn wer will schaffen lebensvolle Zeilen
Wie du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen,
Muß an der Musen Amboß steh'n, wie du,
Die Formen bildend und sich selbst dazu.

durch und durch vertraut war, nicht etwa bloß instinktiv danach handelte, ist ferner allseitig anerkannt, daß ihm deren Anwendung, bei der Dichtung einer Reihe von Dramen meisterhaft gelungen ist, so wird man sich wohl hüten, übereilt den Vorwurf von Fehlern und Mängeln im Bau anderer Stücke auszusprechen, deren Plan man nicht auf den ersten Blick klar zu würdigen vermag. Und dennoch kann die vorurtheilsfreie Kritik nicht umhin, manche Mängel in dieser Richtung zuzugestehen, sei es im eigentlichen Bau mancher Dramen, sei es im ökonomischen Gleichgewicht der einzelnen Theile.

Zu diesen Fehlern rechne ich nun keineswegs die, nach unsern modernen Begriffen, so häufig verfehlte Eintheilung der Akte, in deren jedem wir heutzutage einen bestimmten Theil der Komposition (Exposition, Verwicklung, Höhepunkt, Umkehr, Katastrophe) eingerahmt sehen wollen. Diese Schemata hat Shakespeare unzweifelhaft noch nicht im Kopfe gehabt. Da die alte englische Bühne die Stücke, ohne Fallen des Vorhangs, bloß mit kürzeren und längeren Pausen nach den Scenen- und Aktschlüssen, durchspielte, so kommt den Letzteren durchaus die organische Bedeutung nicht bei, die sie für die moderne Bühne haben, insbesondere nachdem unsere dramatische Technik die Regeln für den Inhalt jedes Aktes vorgezeichnet hat, und man unwillkürlich diese Anforderungen auch auf ältere Stücke überträgt, die uns in gleichem Rahmen, wie die modernen, vorgeführt werden. Bei vielen Shakespeare'schen Stücken, und nicht bloß den unrechtmäßigen Ausgaben (piratical editions), die durch Nachschreiben der Aufführungen entstanden sind, fehlt sogar jede Eintheilung in Akte und Scenen gänzlich. Aus dieser Betrachtung gewinnen wir vorerst eine einleitende Regel für die Bühnen-Bearbeitung, nämlich die Akt- und Sceneneintheilungen des Originals durchaus nicht als etwas für die moderne Bühne verbindliches anzusehen. Auch das unbedingte Festhalten an der Aktzahl Fünf halte ich nicht für geboten; einzelne Stücke werden sich weit besser in vier, ja selbst in drei Akten verwerthen lassen.

Aus der Art und Weise, wie der dramatische Stoff in die

einzelnen Akte vertheilt ist, leite ich hiernach durchaus keinen Tadel gegen den Bau von Shakespeare's Dramen her; hier hat einfach der Bearbeiter einen Maaßstab anzulegen, der für Shakespeare noch nicht existirte, und danach die Eintheilung der Scenen und Akte selbstständig zu bemessen. Unleugbar sind aber in vielen Dramen wirkliche Kompositionsfehler zu entdecken, die sich auf verschiedene, häufig zusammenwirkende, Ursachen zurückführen lassen. Einmal hat wohl Shakespeare das Schicksal anderer Sterblicher getheilt, daß ihm beim besten Willen und Fleiß eine Arbeit nicht so gelang wie die andere; dieß tritt an Stücken aus allen Zeiten seines dramatischen Schaffens hervor, am seltensten allerdings in der mittleren Periode. — Zum andern hat Shakespeare offenbar, wie das denn auch nicht anders sein kann, an den verschiedenen Stücken mit sehr verschiedenem Grade von Lust und Liebe gearbeitet; als Mitdirektor und Theilhaber seines Theaters werden oft nothwendig äußere Rücksichten eingewirkt haben, um ihn zu Stoffen greifen zu lassen, die ihn selbst weniger ansprachen, also auch nicht zur Entfaltung aller geistigen Anstrengung, deren er fähig war, anregen konnten. Hierhin rechne ich namentlich einen großen Theil der Lustspiele; Shakespeare war überhaupt einer der größten Humoristen, aber nicht der größten Lustspieldichter aller Zeiten. Ferner rechne ich dahin verschiedene Stücke aus seiner letzten Periode, z. B. Timon von Athen, wo ihn ein Ueberdruß am dramatischen Schaffen, eine Sehnsucht nach ruhigem Genuß des mühsam errungenen, materiellen Besitzes ergriffen zu haben scheint. — Ein dritter, am meisten charakteristischer und am bestimmtesten nachweisbarer Grund für seine Kompositionsfehler, liegt aber in der vielfach zu weit getriebenen Anlehnung an seine Quellen, an die in Novellen Chroniken, oder älteren Dramen gegebenen Stoffe. So sehr wir im Allgemeinen sein Geschick in der Auswahl der dramatisirbaren Stoffe, so sehr wir, bei der Vergleichung der Quellen mit den darauf gebauten Dramen, die Kunst und das feine ästhetische Gefühl des Dichters bewundern müssen, wie er todten Stoff dramatisch zu beleben, dem unbedeutendsten Reiz, dem ärmsten Inhalt Reichthum und Schönheit zu

verleihen weiß, so darf uns diese Anerkennung doch nicht blind dafür machen, wie weit auch eine verfehlte Wahl des Stoffs überhaupt, oder das Dramatisiren ungeeigneter, oder unwesentlicher Details, namentlich ein Ueberwuchern des Epischen, den Bau und die Komposition vieler Stücke beeinträchtigt, wie wesentlich überhaupt die Wahl des Stoffs und dessen bereits vorgefundene Verarbeitung auf die Vorzüge, oder Fehler, seiner Stücke eingewirkt haben. Am stärksten tritt dies, in guter wie in schlimmer Beziehung, bei den historischen Stücken hervor; die außerordentlichen Werthunterschiede von Stücken, wie Coriolan oder Richard III. einerseits, und Heinrich VI. andererseits, führen sich meistens auf solche Ursachen zurück. Allein auch viele Tragödien und Lustspiele leiden mehr oder weniger an der Signatur ihrer Herkunft.

Bei Motivirung der mit den einzelnen Stücken vorzunehmenden Aenderungen wird sich zeigen lassen, wie wichtig es ist, die Ursachen der Fehler in der Komposition zu erkennen, wie namentlich die Zweifel über Beibehaltung, oder Streichung von Stellen, oder ganzen Scenen, hierdurch so häufig ihre einfachste Lösung finden. Man wird sich z. B. beim Streichen einer Nebenscene, oder Episode, die offenbar nur aufgenommen wurde, weil Shakespeare sie in der Chronik, oder einer sonstigen Quelle fand, weit weniger besinnen, als wenn es sich um einen Zusatz von des Dichters eigener Erfindung handelt. Die Hauptsache bleibt allerdings die Erkenntniß der Fehler selbst.

Haben wir es in dieser Einleitung nur mit allgemeinen Gesichtspunkten zu thun, so dürfte nächst den Fehlern aus einer zu weitgehenden Anlehnung an seine Quellen, der am häufigsten bei Shakespeare — wie allerdings auch bei den meisten Dramatikern aller Zeiten — vorkommende Mangel: in der Abnahme der dichterischen Erfindung und Spannkraft gegen den Schluß hin, in dem Mangel an Gleichgewicht der absteigenden und aufsteigenden Handlung zu suchen sein. Dieser Fehler tritt oft auf der Bühne in noch höherem Grade hervor, als beim Durchlesen der Dramen; häufig hat man sich

durch öfteres Nachlesen und Nachdenken und den Einfluß der Kommentatoren, allmählich mit der Komposition eines Stückes befreundet, während die Vorführung auf der Bühne diese Illusion wieder zerstört. Ich nenne hier nur Hamlet, Macbeth, Julius Cäsar, Lear, Cymbeline, König Johann, Heinrich VIII., von denen einzelne jedoch in der Schlußkatastrophe selbst, sich wieder aus der Mattigkeit der Peripetie herausarbeiten. Die klare Erkenntniß gerade dieses Fehlers hat aber für den Bühnenbearbeiter eine Bedeutung, die noch durchaus nicht hinlänglich gewürdigt worden ist. Während es doch als selbstverständlich gelten sollte, wirkliche Mängel der Komposition, wenn man sie einmal erkannt hat, durch doppelt aufmerksame Bearbeitung der fehlerhaften Glieder zu vermindern, das gestörte Gleichgewicht möglichst wieder herzustellen, auch durch steigende Anwendung scenischer Hülfsmittel der schwächer werdenden Komposition zu Hülfe zu kommen, so begehen unsre meisten Bühnenbearbeiter und Regisseure umgekehrt den Fehler, den minder gelungenen Theilen, insbesondere aber den Schlußakten, eine verminderte, statt verstärkte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Viele Bearbeitungen, die, bis zum Höhepunkt des Stücks, Text und Scenirung mit Takt und Aufmerksamkeit behandeln, fallen, gegen den Schluß hin, ganz aus der Rolle, überstürzen sich in mechanischen, unvermittelten Kürzungen, und heben die dort belegenen Fehler der Komposition dadurch nur stärker hervor, statt sie zu verdecken. Wie wird z. B., um nur Ein Beispiel anzuführen, die letzte Hälfte der Hamlet-Tragödie in fast allen Bearbeitungen und Darstellungen mißhandelt! Freilich kann die Bearbeitung, falls sie sich nicht vermißt den Dichter wirklich korrigiren zu wollen, spezifische Kompositions-Mängel nicht ganz beseitigen. Betrachten wir z. B. den Kaufmann von Venedig. Keine theoretische Beweisaufführung, welche die Belmonte-Handlung zur Hauptsache, die Shylok-Handlung nur als Glied in jener Hauptaktion, oder als Episode, hinstellt, wird vor dem natürlichen Gefühl des Zuschauers Stich halten, daß der leichte fünfte Akt, so schön er an sich sein mag, nach dem vierten Akt nicht mehr am Platze sei. Shakespeare hat den Dualismus

der tragischen Shylok- und der heiteren Portia-Scenen, welcher in den verschiedenen Novellen, aus denen das Stück zusammengetragen ist, bereits gegeben war, trotz aller Kunst nicht zu einer wirklichen dramatischen Einheit zu verschmelzen gewußt, und Niemand vielleicht vermöchte es. So ist denn in Wirklichkeit der vierte Akt als der Schluß der Shylok-Tragödie, der fünfte Akt als der Schluß der Belmonte-Komödie anzusehen, und dem Bearbeiter, der solche organische Fehler nicht tilgen kann, bleibt nichts übrig, als entweder den Zuhörer mit dem Shylok-Eindruck nach Hause zu schicken (indem die Entwicklung der Ringscene rasch, und ohne Anspruch auf tiefere Wirkung, sofort daran gehängt wird), oder den letzten Akt in Belmonte in voller Breite und mit allen scenischen Hülfsmitteln vorzuführen, um — wo möglich — im Zuhörer den Eindruck der Gerichtsscene zu verwischen, und ihm den Lustspiel-Eindruck mitzugeben. Er kann beides versuchen; den Fehler der Komposition ganz verschwinden machen, kann er nicht, nur ihn verbessern, mildern. — Im Lear geht ebenfalls eine Doppelhandlung der Familien Lear und Gloster, durch das ganze Stück, die nicht zu völliger Einheit verschmolzen ist; doch besteht hier nicht die Ungleichartigkeit des Stoffs und Kolorits, wie im Kaufmann von Venedig, da im Lear alles tragisch gefärbt ist.

Seltener als in der absteigenden Handlung kommen bei Shakespeare architektonische Fehler in der Mitte der Stücke vor. Doch finden sich solche auch. In Antonius und Kleopatra z. B. tritt der eigentliche Höhepunkt der Handlung, der Rückfall des Antonius zur Kleopatra, gar nicht hervor, sondern geht in epischer Breite und Episodenhäufung vollständig unter.

Am seltensten finden sich Kompositionsfehler in der Exposition und in der aufsteigenden Handlung; hierin ist Shakespeare fast durchgängig Meister, indem er uns gleich, nicht bloß in die Situation selbst, sondern auch in die Stimmung und Färbung derselben einzuführen weiß. Meisterstücke z. B. sind die Expositionen von Macbeth, Hamlet, Romeo und Julie u. s. w. Zu den fehlerhaften Expositionen, oder vielmehr Fehlern in der Exposition, dürfte dagegen

König Richard II. zählen, wo der Dichter uns den Zweck nicht klar macht, den der Intriguant Bolingbroke mit der so breit in Scene gesetzten, die ganze Einleitung ausfüllenden, Herausforderung Norfolk's verbindet; die kritiklose Erzählung der Chronik ist hier leider unvermittelt in das Drama übergegangen, während doch aus den Schilderungen der Popularitätshascherei Bolingbroke's deutlich hervorgeht, daß dessen Handlungen von vorn herein alle auf Ein Ziel, die Erlangung der Krone, angelegt waren, und nicht etwa der Entschluß dazu erst durch die nachfolgende Verbannung und Beraubung in ihm hervorgerufen wurde.

Aus dem Gesagten wird jedenfalls einleuchten, wie wichtig es für den Bearbeiter ist, sich über den Bau und die Komposition jedes Drama's ein ganz bestimmtes Urtheil zu bilden, damit er dessen Mängel möglichst verdeckt, und dieselben nicht etwa durch sorglosere Behandlung nur noch mehr hervortreten läßt. Auch ist diese klare Einsicht schon deßhalb erforderlich, damit die Kürzungen nur die Auswüchse, oder unwesentliches Beiwerk, nicht aber strucktive Glieder des Bau's beseitigen, oder schwächen. Im Uebrigen soll keineswegs gesagt sein, daß die architektonisch regelrechtesten Stücke auch die bühnenwirksamsten seien, oder umgekehrt; die offenkundigsten Fehler dieser Gattung kommen im Gegentheil in manchen Meisterstücken unsres Dichters vor.

Die eigentliche Komposition eines Stücks, in ihren Fehlern wie in ihren Vorzügen, ist hiernach für den Bearbeiter etwas Gegebenes, Feststehendes. Er darf hier kürzen, nachhelfen, stützen, ausbessern, aber *nicht in den Organismus der Komposition selbst eingreifen und daran wesentliches ändern.* Dies ist die erste Grundregel für die Bearbeitung.

Eine zweite wichtige Frage betrifft das Verhalten des Bearbeiters bei *mangelnden, oder fehlerhaften Motivirungen.* Denn wie in der Regel Shakespeare gerade im Motiviren groß ist, so liegen doch auch hier Vorzüge und Fehler oft dicht nebeneinander. Eine unbefangene Würdigung wird ergeben, daß die Haupthandlung der bedeutenderen Stücke und die wichtigsten Charaktere

in ihrer Entwicklung meist mit überraschender Consequenz und Feinheit motivirt sind, wenn auch die Motive häufig ziemlich versteckt liegen. In seinen Werken zweiter Ordnung, und in Nebensachen, schenkt er dagegen der Motivirung mitunter wenig Aufmerksamkeit, so daß oft Lücken, oder auch Widersprüche, zu Tage treten. Die Beweise hierfür werden sich bei Besprechung der einzelnen zu bearbeitenden Stücke zahlreich vorfinden. Die Frage nun: wie sich der Bearbeiter hier zu verhalten habe, ist nicht leicht beantwortet. In dem obigen Beispiel aus Richard II. würde ich z. B. durchaus keinen Anstand nehmen, die versteckt gebliebene Motivirung für das Auftreten Bolingbroke's gegen Norfolk, durch einen kurzen Zusatz einzufügen, da Shakespeare's Ansichten hier ganz zweifellos zu Tage liegen. Dagegen würde ich mich zu einem solchen Zusatz in Richard III. nicht berechtigt halten, wo der Dichter mit vollem Bewußtsein die Motive für Richard's Werbung um Anna verschweigt, und dieser Scene dadurch den Charakter einer Episode giebt, statt sie durch eine, noch dazu naheliegende, Motivirung in die eigentliche Handlung des Stücks einzuflechten. Mag hier auch ein Kompositionsfehler vorliegen, so kann doch die Aufgabe der Bühnen-Bearbeitung nicht sein, den Dichter durch selbstständige Zusätze oder Abänderungen verbessern, und Motive erfinden zu wollen, wo er absichtlich keine geben wollte. Noch weniger halte ich für zulässig, den bestimmt gegebenen Motiven andere, die dem Bearbeiter, wenn auch mit Recht, passender scheinen, unterzuschieben. So wenig sich nun hier eine für alle Fälle passende Formel finden lassen wird, so halte ich es doch im Allgemeinen nur dann für zulässig, fehlende, oder allzu versteckte, Motivirungen durch kurze Zusätze klarer hervorzuheben, wenn solche überhaupt für das Verständniß, oder die richtige Auffassung, nöthig sind, und hinsichtlich ihrer Uebereinstimmung mit den, aus dem Gesammtinhalt der Dichtung hervortretenden Intentionen des Dichters kein Zweifel aufkommen kann. Bestehen solche Zweifel, so verzichte man lieber auf die Zusätze, als durch künstliche Kombinationen aus der Seele des Dichters herauslesen zu wollen, was er übersehen hat, oder absichtlich im Unklaren lassen

wollte. In der Bearbeitung des Hamlet hat man sich dieser Regel insbesondere zu erinnern.

Wie dem Bau und der Motivirung der eigentlichen Handlung, so hat Shakespeare auch der damit so eng zusammenhängenden Charakterentwicklung seiner Helden die höchste Aufmerksamkeit gewidmet, wenn ich auch der Meinung bin, daß bei ihm in erster Linie die Handlung, und die Charaktere erst in zweiter standen, daß seine meisten Stücke also nicht eigentliche Charakterdramen, noch weniger allerdings Tendenzdramen, sind. Seine Charakterzeichnungen sind Musterbilder für alle Zeiten geworden, und in allen Stücken, an denen er mit Liebe gearbeitet hat, ist die Charakteristik, häufig bis zu den unbedeutendsten Nebenpersonen herab, mit einer Originalität, Feinheit und Konsequenz ausgearbeitet, die in Erstaunen setzt. Die Werke seiner ersten und letzten Periode sind hierin schwächer; den späteren Werken ist überdies vielfach eigen, daß die äußeren Merkmale der Charakteristik fehlen, oder viel zu versteckt gehalten werden. Wenn ich nun auch dem Bearbeiter zugestehe, daß er hier mitunter durch einige kleine Zusätze dem Verständniß des Darstellers, wie des Zuhörers, nachhelfen darf, so ist es doch im Wesentlichen nicht die Aufgabe der Bearbeitung durch Einschaltungen im Text, sondern durch Bühnenweisungen die richtige Charakterisirung jeder Rolle sicher zu stellen, wo dieß der Inhalt der Dichtung nicht genügend thut.

Die Ergänzung der Bühnenweisungen bildet eine der wichtigsten und zugleich schwierigsten Aufgaben. Ich meine dies hier nicht bezüglich der veränderten scenischen Grundlage, der sich die Bearbeitung anzupassen hat, sondern in Bezug auf die, durch die Bühnenweisungen zu erreichende, Klarstellung der Situationen, der Motive, der Charaktere; wo Zusätze im Text bedenklich, oder ganz unzulässig sind, da kann die Bühnenweisung oft noch viel präciser und dabei unbedenklicher nachhelfen. Auf diesem Gebiet ist dem Bearbeiter volle Freiheit zu lassen, vorausgesetzt, daß er dieselbe nur zur Klarlegung der gegebenen Handlung und Charaktere, nicht zu willkürlichen Aenderungen, oder Verbesserungen in seinem Sinn anwendet. Die

in den Originalausgaben enthaltenen höchst defekten Bühnenweisungen, die sich meist nur auf Kommen und Gehen der Personen, oder auf Äußerlichkeiten beziehen, genügen durchaus nicht, können überdies auch nicht durchweg als von Shakespeare herrührend angesehen werden. Was hier die Herausgeber weggelassen oder zugesetzt haben, was auf Rechnung der Regisseur-Bemerkungen in den zum Abdruck benutzten Bühnen-Manuskripten kommt, läßt sich nicht mehr nachweisen. Die späteren Herausgeber der Shakespeare'schen Werke, von Rowe und Capell bis auf unsre Zeiten, haben sich denn auch sämmtlich bemüht die hier bestehenden Mängel und Lücken zu ergänzen. Hierdurch sind aber allmählich eine große Zahl Bühnenweisungen von höchst zweifelhafter Natur in die heutzutage gangbaren Texte übergegangen, denen der Bearbeiter jedenfalls noch weniger Autorität beizumessen hat, als den Bühnenweisungen des Originals. Die ganze Frage erfordert also eine ernste Aufmerksamkeit und eine ganz selbstständige Prüfung des Urtextes, namentlich aber auch der Quellenschriften, welche oft allein im Stande sind, hier die richtigen Fingerzeige zu geben.

Shakespeare's Stellung zu seiner Bühne erklärt nun nicht blos diese Mängel, sondern weißt uns auch auf die große Wichtigkeit hin, die Bühnenweisungen zu ergänzen. Als Theaterdichter und Direktor in Einer Person, bedurften seine Manuskripte nur derjenigen Angaben, welche das Kommen und Gehen, die Beziehungen der redenden Personen zu einander, oder sonstige sceniſche Anordnungen regelten, und selbst diese sind in den Originalausgaben nur höchst lücken- und mangelhaft vorhanden. Wie oft z. B. läßt das Original zweifelhaft, ob eine Stelle beiseite (aside) gesprochen werden muß, oder an wen sie zu richten ist? Alles dieß war ohne Zweifel der mündlichen Unterweisung vorbehalten. Offenbar sind aber von dieser Doppelstellung Shakespeare's zur Bühne nicht bloß die Bühnenweisungen selbst, sondern auch der Ausbau seiner Dramen in intensivster Weise berührt worden. Der knappe Ausdruck, manches fehlende Motiv, das Weglassen von Andeutungen, wodurch die Wirkungen des Dialogs, die dadurch in dem Mitspieler erregten Em-

pfindungen hervortreten, alles dies läßt sich nur durch jene Doppelstellung erklären. Indem er den Schauspielern die Auffassung jeder Rolle, jeder Stelle, mündlich erläuterte, fielen für ihn gleichzeitig beide Alternativen weg, Zusätze im Text, oder Bühnenweisungen, aufzunehmen. Es liegt hierin eine besondere Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Dramen, und erklärt sich hierdurch auch, zum Theil wenigstens, die Schwierigkeit ihres Verständnisses beim bloßen Lesen, und die Nothwendigkeit einer vollendeten, jene Lücken ergänzenden, Darstellung. Dem Bearbeiter erwächst aber dadurch die außerordentliche Schwierigkeit erst durch mühsames Studium, vielfach sogar durch gewagte Kombination, die Unterweisung ergänzen zu müssen, welche Shakespeare seinen Künstlern mündlich gab. So hören wir z. B. in Richard III. die Flüche der Margaretha und der alten Herzogin York; kein Wort im Text und keine Bühnenweisung belehren uns aber, welchen Eindruck, nach des Dichters Intention, diese fürchterlichen Flüche auf Richard hervorbringen sollen. Erst durch ästhetische Kombination gelangen wir zu dem Schluß, das Richard Margarethen's Flüche leicht und scherzend aufgefangen habe, von denen der alten Mutter dagegen erschüttert und erdrückt worden sei. Da solche Auftritte nicht ohne einen bestimmten, für den Zuhörer klar hervortretenden, vom Darsteller klar erkannten, Abschluß bleiben können, so sind wir geradezu gezwungen, nach bestem Wissen und Ermessen, durch Bühnenweisungen, oder Zusätze im Text, zu ergänzen, was dem Original fehlt. Wie anfechtbar indeß solche Kombinationen häufig sind, mag sich Jeder denken; im citirten Beispiel z. B. habe ich meine individuelle Auffassung jener beiden Stellen niedergelegt, wovon indeß namhafte Aesthetiker abweichen, die also nicht zweifellos richtig ist. Die Lücke, die Unbestimmtheit, wären aber ärgere Uebel, als selbst eine irrige, wenn nur klare und bestimmte, Auffassung. Und so verwerflich es sein mag, wenn manche moderne Dramendichter dem Darsteller durch Bühnenweisungen jede Bewegung und Miene vorschreiben, ihm gleichsam das geistige Futter vorkauen, so unumgänglich nothwendig ist es, bei dem eigenthümlichen Bau der Shakespeare'schen Dramen, die ganze Geistes-

arbeit der Auffassung zweifelhafter Stellen und der Ergänzung von Lücken, dem darstellenden Künstler nicht allein zu überlassen, sondern ihm durch einfache Bühnenweisungen, oder nach Umständen kurze Zusätze im Text, mindestens einen Anhalt für eine korrekte und bestimmte Darstellung zu geben. Ich spreche hier übrigens, wie schon erwähnt, nur von den Bühnenweisungen, die auf den Gang der Handlung und die Charakteristik, also auf den eigentlichen Inhalt des Stücks Bezug haben; soweit sie unter die Kategorie der scenischen Vorschriften fallen, komme ich später nochmals darauf zurück.

Die bisherigen Auseinandersetzungen sollten im Wesentlichen nur die Hauptgesichtspunkte hervorheben, von denen der Bearbeiter auszugehen hat, um den eigentlichen Bau der Dramen, die Einheit und den Fortschritt der Handlung, und die Entwicklung der sie tragenden Charaktere klar hervortreten zu lassen. Die ganze Motivirung bewegt sich hier auf dem eigentlichen ästhetischen Terrain des Dichters selbst; äußere Rücksichten auf die heutige Geschmacksrichtung und die moderne Bühne kamen dabei noch gar nicht zur Sprache, mit Ausnahme etwa der untergeordneten Frage von der Akteintheilung. Ich zeichnete also gleichsam nur die Grundlagen, auf denen die eigentliche Arbeit des Bearbeiters sich aufzubauen, die wichtigsten Schranken, die er inne zu halten hat. Der Uebergang zu dem Gebiet der Anforderungen unserer Zeit, welche für sich die Umgestaltung der vor fast 300 Jahren verfaßten Shakespeare'schen Dramen zu einer unabweisbaren Nothwendigkeit machen, wird nun durch die Frage von der Kürzung derselben eingeleitet. Man hat diese Frage gleichsam als eine mechanische hingestellt, als ob hier lediglich die Rücksichtnahme auf die Dauerhaftigkeit der Zuhörer, auf das Zeitmaximum von 3 Stunden, welches sie im Stundenplan ihrer Unterhaltungen für das Theater ausgesetzt hätten, zur Sprache käme. Man hat sich hiernach für und wider entschieden; Tieck und Bodenstedt z. B. für möglichst unverkürzte Aufführungen, ohne Rücksicht auf Zeitdauer, Dingelstedt, Laube, Freitag, und mit ihnen die meisten namhaften Dramaturgen, für durchgehende Beschränkung auf die heute übliche Theaterzeit von höchstens drei Stunden. Wenn

ich mich auch im Wesentlichen letzterer Ansicht anschließe, da die Lebensgewohnheiten jedes Zeitalters ihr Recht fordern und dieß zur thatsächlichen Geltung zu bringen wissen, so stelle ich doch in Abrede, daß die Streitfrage in Wirklichkeit einen so akuten Charakter habe. Denn sowie man an eine Bearbeitung praktisch herangeht, ergiebt sich in jedem Drama, wenn auch quantitativ in sehr verschiedenem Umfang, eine Fülle von Stoff, den man schon aus inneren Gründen, aus Rücksichten unseres Zeitgeschmacks, gern aussondert, ganz abgesehen von der später zu erörternden Rücksicht auf die moderne Scenirung, die ohne gleichzeitige Kürzungen fast bei keinem Stück durchführbar ist. In der Praxis haben somit auch die Vertreter unverkürzter Aufführungen dennoch streichen und zusammenziehen müssen, so daß es sich in Wirklichkeit nur um ein Mehr oder Weniger handelt, was schließlich von keiner tiefgehenden Bedeutung mehr ist. Man gebe die Stücke nur gut bearbeitet, gut gespielt und gut scenirt; dann wird der Zuhörer sich nicht beklagen, wenn selbst jene Gewohnheits-Grenze von drei Stunden mitunter überschritten wird. Ich wiederhole übrigens, daß sich in der Praxis der Bearbeitungen die Einschränkung auf diese Maximalzeit aus inneren und äußeren Rücksichten fast immer von selbst einstellen wird; ich habe bisher meist ohne besondere Rücksicht auf die Zeit der Aufführung gearbeitet, und schließlich fand sich immer, mit einziger Ausnahme des Hamlet, daß die Stücke von selbst auf 2000 bis auf 2500 Verse reduzirt worden waren, welche, wenn die Zwischenakte nicht zu lang sind und keine schwierigen Scenirungen hinzutreten, in $2\frac{1}{2}$ bis 3 Stunden abgespielt werden können.*) Um übrigens ein Bild zu geben, wie wesentlich verschieden sich, bei Festhaltung dieser Regel, der Verkleinerungs-Coefficient der verschie-

*) Freytag (Technik des Drama's S. 302) betrachtet 2000 Verse als die regelmäßige Länge eines Bühnenstücks; ich glaube man kann recht gut etwas darüber hinausgehen, insbesondere wenn der Scenenwechsel nicht zeitraubend ist. Ueberdies beschränke man nach Möglichkeit die Länge der Zwischenakte; für jede Abkürzung hierin ist das Publikum dankbar.

denen Shakespeare'schen Stücke gestalten würde, mögen folgende Angaben Freytags dienen. Hiernach hat:

Hamlet	3715	Verse.
Richard III.	3603	"
König Lear	3255	"
Othello	3133	"
Coriolan	3124	"
Romeo und Julie . .	2979	"
Kaufmann von Venedig	2600	"
Julius Cäsar . . .	2590	"
Macbeth	2116	"

Bei einer mechanischen Reduzirung auf höchstens drei Stunden Spielzeit würde demnach nur Macbeth ganz ungekürzt bleiben, während z. B. Hamlet um etwa $\frac{2}{5}$ zu kürzen wäre; soviel wird eine gute Bearbeitung allerdings nicht beseitigen können.

Die Hauptfrage für den Bearbeiter wird sich also immer darin konzentriren: was ist aus ästhetischen oder scenischen Motiven zu streichen, und was beizubehalten? Die Antwort hierauf läßt sich aber unmöglich in positive Regeln fassen. Besitzt hier der Bearbeiter die Gabe nicht, das wirklich veraltete, unser Interesse durchaus nicht mehr fesselnde, oder dem guten Geschmack der heutigen Zeit widerstrebende Material auszuscheiden, so wird keine kritische Erörterung ihn dazu befähigen. Falschverstandene Pietät ist hier keinenfalls am Platz. Langweiligkeit war durchaus keine charakteristische Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Muse; aus dem Grund beseitige man ohne Gewissensbisse was bloß auf Rechnung des Geschmacks seines Jahrhunderts kam und dem unsrigen widerstrebt, insofern es sich überhaupt, da der Organismus des Stücks nicht verletzt werden darf, ausscheiden läßt. Der wirkliche Zweck der dramatischen Vorstellungen war und ist: die Unterhaltung des Publikums im edleren Sinne. Der direkte Gegensatz hiervon ist das Langweilen des Publikums. Hierfür giebts keine Entschuldigung; lieber noch ein schlechtes Stück, als ein langweiliges. Nun hatte und hat aber jede Zeit ihre besondere Vorliebe für bestimmte poetische

Formen. War z. B. das Pathos das formale Lebenselement der griechischen Tragödie, bedingt und getragen durch deren Stoff, so können wir es heute nur in der höchsten Einschränkung auf einzelne hervorragende Momente der tragischen Handlung verdauen. Mag nun auch Shakespeare den Uebergang in unsere heutige Geschmacksrichtung vermittelt haben, so ist doch, namentlich in seinen früheren Werken, dem Pathos und der bombastischen Häufung von Bildern, für unsren Geschmack noch viel zu viel Spielraum gelassen. Sie überwuchern oft die Handlung, das Selbstbewußtsein der Helden artet in Prahlerei aus, Momente, wo die eilig fortschreitende Handlung keinen Ruhepunkt gestattet, werden durch Zwiegespräche, Monologe, Abschieds- oder Sterbereden ungebührlich ausgedehnt, — kurz es ist viel Unkraut auszujäten und der veränderten Geschmacksrichtung, der feineren Bildung unsres Jahrhunderts, weitgehend Rechnung zu tragen. Hierhin gehören auch die Stellen, wo große Vorgänge im Staats- und Völkerleben sich oft in allzu kindlicher Einfachheit und unter jeder Verläugnung der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit, sowie unter Beseitigung aller Formen und Hülfsmittel abspielen, die für unsere Einbildungskraft unerläßlich sind; ebenso das unmittelbare Aneinanderreihen von Handlungen, die nothwendig durch längere Zeitfristen getrennt sein müssen. — Desgleichen gehört hierher das Ausmerzen der Zoten und obscönen Anspielungen; war auch Shakespeare in dieser Beziehung viel sittlicher als seine Zeitgenossen und seine unmittelbaren Nachfolger (Ben Jonson, Beaumont, Fletcher, Massinger u. s. w.), so verträgt unser Geschmack doch vieles nicht mehr, woran damals selbst die „jungfräuliche Königin" keinen Anstoß nahm; jede gebildete Schauspielerin würde sich auch heutzutage Stellen in ihrer Rolle verbitten, woran die jungen Leute, die zu Shakespeare's Zeiten die Frauenrollen spielten, vielleicht ihre rechte Freude hatten. Aber nur das berechtigte Sittlichkeitsgefühl, nicht die Pruderie soll hier mitsprechen, sonst würde man viele der eigenthümlichsten Schönheiten unseres Dichters, viele seiner originellsten Charakterbilder zerstören. Zu Bearbeitungen in usum delphini würde ich mich nie verstehen. Doch billige ich

auch das Beseitigen so vieler harten und scharfen Ausdrücke, insbesondere der Schimpfreden im Munde der Frauen, die mit unseren Begriffen von weiblichem Anstand und von Frauenwürde unvereinbar sind, auch den betreffenden Charakter unseren Zuhörern in einem anderen Lichte erscheinen lassen würden, als ihn Shakespeare seiner Zeit zeichnen wollte. Anna lassen wir z. B. heute gewiß nicht mehr nach Richard spucken. — Auch bezüglich der Vorführung von Mord- und Blutscenen auf offener Bühne, soviel Takt Shakespeare in deren Einschränkung vielfach an den Tag legt, verlangt unser verfeinerter Geschmack eine noch weitergehende, sorgfältige Sichtung dessen, was hinter die Bühne verwiesen werden kann, und was vor den Augen des Zuschauers vorgehen muß, damit er die Einwirkung solcher drastischen Vorgänge auf die Weiterentwicklung der Handlung fassen und nachfühlen könne.

Von anderen Auswüchsen der Shakespeare'schen Muse, insbesondere aus seiner ersten Periode, erwähnen wir noch der häufigen Ueberladung mit Wortspielen, namentlich auch des Spielens mit Schlagworten, Antithesen u. dgl. Hier ist umsomehr das Aufräumen mit dem Rothstift gerechtfertigt, als bei den Wortspielen die höchste Kunst des Uebersetzers häufig nicht im Stande ist, den Sinn des Originals wirklich wiederzugeben, ja in solche Stellen überhaupt einen Sinn hinein zu tragen. Immerhin aber streiche man auch hier nur cum grano salis; denn nicht bloß liegt in den Wortspielen eine charakteristische Eigenthümlichkeit Shakespeare's, sondern viele derselben sind höchst witzig und anregend; auch die stychischen Dialoge, soviel Spielerei mit Worten in vielen derselben getrieben wird, erheben sich an manchen Stellen zur höchsten Höhe dramatischer Meisterschaft. Ueberhaupt kann man immer wieder nicht genug darauf aufmerksam machen, wie bei Shakespeare stets dicht neben den Auswüchsen die höchsten Schönheiten und Eigenthümlichkeiten lagern; eine ungeschickte Hand, die bloß Unkraut zu vertilgen meint, wird vielfach die schönsten Blumen mit ausraufen. So geht Shakespeare in den Monologen, namentlich in Richard III., u. s. w. vielfach über das erlaubte Maaß diskreter Offenbarung der inneren

Gemüthsbestimmung hinaus und erweitert sie gleichsam zum Chorus der Handlung; trotzdem wird Niemanden einfallen, dieselben streichen zu wollen.

Eine besondere Schwierigkeit bieten oft die Episoden, oder die bald scheinbar, bald in Wirklichkeit, nur lose mit der Haupthandlung verflochtenen Scenen. Bei vielen derselben erkennt man sofort, daß sie nur aufgenommen wurden, weil der Stoff in den Quellen gerade mit unterlief. Vom theoretischen Standpunkt aus beeinträchtigen sie häufig den Bau und die Oekonomie des Drama's, namentlich da sie bei Shakespeare oft bis zur Bedeutung wirklicher Neben- oder Doppelhandlungen anschwellen. Doch ist darin andrerseits wieder so viel Witz und Laune zusammengehäuft, daß sie dem Publikum oft lieber sind, als selbst die Haupthandlung, z. B. die Falstaff-Scenen in Heinrich IV. Ueberhaupt offenbart sich Shakespeare's eminente komische Kraft mehr in den heiteren Episoden der Tragödien und Historien, als in den eigentlichen Lustspielen. Mitunter steigt allerdings seine komische Muse etwas zu tief in die gemeine Alltäglichkeit hinab; hier räume man nur tüchtig auf. Die eigentlichen Volksscenen sind jedoch fast durchgängig Meisterwerke unseres Dichters (so in Coriolan, Cäsar, Heinrich VI.), welche die höchste Beachtung des Bearbeiters und Regisseurs verdienen. Vom Wegstreichen aus bloßen doktrinären Motiven darf überhaupt so wenig die Rede sein, als wenn man grundsätzlich die Verbindung des Tragischen und Komischen beseitigen wollte, die für Shakespeare so charakteristisch ist, und die er, allen theoretischen Einwendungen der Kritiker zum Trotz, siegreich durchgeführt hat, — eben weil sie dem Leben selbst entnommen ist. Wenn man also vielfach in Verlegenheit kommt, ob man eine hübsche Episode, oder eine der Haupthandlung angehörige, aber langweilige Stelle streichen solle, so entscheide man sich ruhig für Letzteres; die charakteristischen Fehler muß man überhaupt nicht beseitigen wollen, am wenigsten die interessanten. Aber es giebt andrerseits auch eine ganze Unzahl von gleichgültigen Episoden, oder Nebenscenen, meist solche, welche Shakespeare in seinen Quellen vorfand, die man, wenn sie auch häufig

den ganzen Inhalt bestimmter Rollen bilden, ohne Skrupel beseitigen soll.

Am meisten möge sich der Bearbeiter hüten, jede Rolle oder Scene gleichmäßig, also nach arithmetischer Formel kürzen zu wollen; die wirksamste Bearbeitung wird in der Regel diejenige sein, welche die wichtigsten und interessantesten Scenen in vollem Umfang beibehält, die Hauptträger der Handlung, oder der Theilnahme des Publikums, voll zur Entwicklung gelangen läßt, und dagegen im Uebrigen bei Nebenpersonen, Episoden, unwesentlichen Theilen der Handlung, um so kräftiger aufräumt.

Alles dies sind aber nur ganz allgemeine Gesichtspunkte; ich wiederhole, daß die eigentliche Arbeit des Kürzens, soweit es ästhetische Motive hat, nur vom Geschmack des Bearbeiters und seiner Einsicht in das Wesen des Stücks diktirt werden können, indem positive Regeln hier undenkbar sind. Sahen wir aber oben, wie verschieden der Abkürzungskoefficient sich gestaltet, wenn man die einzelnen Stücke bloß *mechanisch* auf einen bestimmten Umfang reduziren wollte, so ist die quantitative Verschiedenheit des aus *ästhetischen* Gründen auszuscheidenden Stoffs noch weit größer. Es giebt Stücke, wo uns fast jeder Vers schmerzt, den wir streichen sollen, und giebt wieder andere (von den ganz unaufführbaren abgesehen), wo man ganze Seiten, Scenen, Rollen, Akte streichen möchte und wirklich streichen muß, um eine bühnenwirksame Bearbeitung zu gewinnen. Ja es entsteht sogar bei einzelnen Stücken des großen historischen Cyklus die Streitfrage: ob es für die Bühnenwirkung nicht vortheilhaft sei, zwei derselben in eins zusammenzuziehen. Heinrich Laube und auch Eduard Devrient haben dies mit den beiden Theilen von Heinrich IV. gethan, jedoch nicht weil sich die ästhetische Nothwendigkeit einer solchen Kürzung ergeben hätte, sondern um eine mehr selbstständige, in sich geschlossene dramatische Komposition herzustellen. Ich bin um so entschiedener gegen diese Zusammenziehung, als der architektonische Zweck, den beide Bearbeiter dabei im Auge hatten, doch nicht erreicht wird. Bei der Jugendarbeit Heinrich VI. aber, in dessen 3 Theilen wirklich eine Ueber-

fülle werthlosen Materials vorhanden ist, habe ich mich selbst an die Zusammenziehung in Ein Stückgemacht.*)

Die Kürzungen aus bloß ästhetischen Motiven sind indeß, so zweifelhaft man auch bei vielen Stellen dastehen mag, bei Weitem nicht so schwieriger Natur, als diejenigen, welche durch scenische, oder häufiger noch durch die Verbindung scenischer und ästhetischer Rücksichten bedingt werden. Hierin konzentriren sich die Hauptschwierigkeiten der modernen Bühnenbearbeitung, namentlich da es sich hierbei nicht mehr um Kürzungen an sich, sondern häufig um die einschneidendsten Veränderungen der Oekonomie des Originals, und dann, in letzter Instanz, um den Ersatz des Ausgefallenen, um Wiederherstellung einer geschlossenen Einheit handelt. Hier muß aus der Negation herausgetreten und zu eignem Schaffen übergegangen werden. Wenn nun für Lösung dieses schwierigsten Theils der Bearbeitungsaufgabe ebenso wenig bestimmte positive Regeln aufgestellt werden können, als für die Kürzungen aus ästhetischen Motiven, so ist es doch nöthig, bei den kontroversen Standpunkten aus denen diese Frage angesehen wird, eine bestimmte Position zu nehmen. Die Frage konzentrirt sich dahin: ob und welcher Einfluß auf die Gestaltung der Shakespeare'schen Dramen den Anforderungen der modernen Scenirung einzuräumen sei. Bei Reproduktionen antiker Stoffe, wie z. B. der Antigone, ist es außer aller Frage, daß sie mit möglichst getreuer Nachahmung der alten scenischen Einrichtung vorgeführt werden müssen; wo der Inhalt keinen Anknüpfungspunkt an die Ideen der Jetztzeit gestattet, da soll man dies auch nicht mit der Form versuchen. Ganz anders ist es bei Shakespeare. An der Schwelle der neuen Zeit stehend, in genialem Geistesflug die Bildungsresultate künftiger Jahrhunderte anticipirend, gehört Shake-

*) Die nähere Begründung gegen die Zusammenziehung Heinrich's IV. und für die von Heinrich VI. in Ein Stück, findet sich in meinen Aufsätzen im „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft" Bd. IV. S. 361. und Bd. V. S. 292 ff.

speare in seiner ganzen Ideenrichtung, mit seinen aufgeklärten religiösen und politischen Ansichten, mit seinem ganzen Humanitätsprogramm vollständig unserer Zeit an; nur dies erklärt auch seinen großen und fortdauernden Erfolg auf der heutigen Bühne. Wenn aber der Inhalt seiner Werke der Geistesströmung unserer Zeit entspricht, warum soll sich da die Form nicht beugen, um uns eben jenen Inhalt noch näher zu bringen, ihn noch wirksamer zu machen? Shakespeare kannte die scenischen Hülfsmittel unserer Zeit nicht, und wenn auch bereits gegen das Ende seiner dichterischen Laufbahn (seit 1604) Ben Jonson, im Vereine mit dem Theaterarchitekten Inigo Jones, gewaltige Anläufe zur Einführung einer reichen, sogar raffinirten, scenischen Ausstattung (allerdings noch nicht für das wirkliche Drama, sondern nur für Gelegenheitsstücke, sogenannte Masken) machte, so hatte er keine Neigung, seinem Rivalen auf diesem Wege zu folgen. Nichtsdestoweniger macht sich auch in seinen Werken eine gewisse Rücksicht auf sein Publikum bemerkbar, welches für Schlachten, Aufzüge u. dgl., so einfach auch die dabei entfalteten Mittel sein mochten, eine besondere Liebhaberei hatte. War jene primitive Einfachheit aber ein Vorzug, oder ein Mangel der Shakespeare'schen Bühne? Entschieden das Letztere. Wenn schon in den Kostümen (und diese waren bei Shakespeare sehr prächtig), in den Aufzügen u. s. w. ein Tribut an die Illusion, an die Augenweide gezahlt wurde, warum sollten Dekorationen, Verwandlungen u. s. w., die nur in derselben Richtung wirken, dem Geiste seiner Dramen entgegen sein? Auch die Beihülfe der Musik und des Gesanges verschmähe man gelegentlich nicht; Shakespeare selbst gab im Sommernachtstraum, im Kaufmann, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt u. s. w. das Beispiel hierzu, und hätte Mendelsohn gewiß nicht desavouirt, wie es Gervinus thut. Es ist eine von Shakespeare-Puristen wohl aufgestellte, aber gewiß nicht gerechtfertigte Behauptung, daß die modernen optischen und akustischen Scenirungs-Zuthaten die Aufmerksamkeit von der Handlung selbst ablenkten, die Weihestimmung zerstörten; dies könnte nur eine ungeschickte Anpassung der Scene an den Stoff der Darstellung thun. Gerade das Gegentheil findet

meines Erachtens statt; eine nackte dürftige Scenirung läßt uns heutzutage kalt und fördert den Besuch der Shakespeare-Aufführungen und die Freude daran wahrhaftig nicht. In letzter Instanz entscheidet aber doch immer die Rücksicht auf die Menschen wie sie heute sind, nicht wie sie, nach der Ansicht jener Puristen, sein sollten. In Uebertreibungen, wie z. B. bei den Kean'schen Revivals, braucht man ja deßhalb nicht gleich zu verfallen. Ich dächte, daß es hiernach gar nicht ernstlich mehr in Frage kommen könne, wie man sich zu entscheiden habe. Allein wenn auch Niemand mehr ganz zur Einfachheit der Shakespeare'schen Bühne zurückzukehren räth, so beweist doch die Form der jetzt gangbaren Bearbeitungen und deren Darstellung auf der Bühne, wie unendlich im Grade verschieden die Rücksicht ist, welche Bearbeiter und Regisseure auf die Anforderungen der modernen Scenirung genommen haben. Die Mehrzahl der Bearbeiter, zu zaghaft um kräftig einzugreifen, oder aus Mangel an plastischer Phantasie, oder genügender Kenntniß des Dichters, sucht dem alten Gerüste nur ein modernes Mäntelchen umzuhängen. Damit ist's aber nicht gethan; die Scenirung ist mit dem Organismus zu fest verwachsen, um sich nachträglich als Mantel darum hängen zu lassen. Will man einmal moderne Scenirung, so muß man sie auch ganz wollen, muß also die Bearbeitung ganz denselben Rücksichten unterwerfen, denen sich der moderne Bühnendichter zu fügen hat, um sein Stück bühnengerecht zu machen. Selbstverständlich soll hiermit keine Dictatur der scenischen Rücksichten ausgesprochen sein; sind ihre Anforderungen in zweifelhaften Fällen durchaus nicht mit dem Organismus des Originals vereinbar, so muß die Rücksicht auf Letzteren die Oberhand behalten. Aus diesen Gründen bleibt es auch immer bedenklich die Bearbeitungen von eigentlichen Bühnentechnikern vornehmen zu lassen, die den scenischen Rücksichten leicht zu weitgehend Rechnung tragen.

Ich verlange also in erster Linie für Shakespeare's Dramen dieselbe anständige und nach Umständen selbst reiche Scenirung, wie für moderne Produkte, die gleichen Stoff behandeln. Selbstverständlich wird man dabei die Scenirung der Tragödien anders be-

handeln, als die der Lustspiele und phantastischen Stücke; allein diese Rücksichten gelten auch für moderne Erzeugnisse, und wenn man einmal die Frage auf die Spitze treiben will, so sehe ich in der That nicht ein, weßhalb man nicht bei hierzu geeigneten Stücken, z. B. Sommernachtstraum, Sturm, sogar die höchste Pracht, ja das höchste Raffinement der modernen Scenirungskunst in Dekoration, Trachten, Maschinerie, Beleuchtung u. s. w. entfalten sollte. Selbstbefreiung von jeder falschen Pietät für Shakespeare und seine Zeit, — das scheint mir eine der ersten Anforderungen an den Bearbeiter zu sein; insbesondere gilt dies von der nicht kleinen Zahl seiner minder werthvollen Stücke.

Die Bearbeitungsfrage wird übrigens weniger von der Frage der mehr oder minder kostbaren, oder komplicirten Scenirung berührt, als von derjenigen Einrichtung, welche die Technik unserer Bühne von der altenglischen prinzipiell scheidet: dem Dekorationswechsel und Vorhang. Darum hat sich auch, von sonstigen in gleicher Richtung wirkenden Gründen abgesehen, die Nothwendigkeit bedeutender Abänderungen der Shakespeare'schen Originale nicht erst in unseren Tagen, sondern schon einige Decennien nach seinem Tode, als die französischen Bühneneinrichtungen mit Dekorationswechsel allgemein eingeführt wurden, fühlbar gemacht. Denn handelte es sich bloß darum: Scene nach Scene den Bühnenweisungen des Originals gemäß dekorativ auszustatten, so wäre dies sehr einfach und berührte den Organismus des Stücks wenig, oder gar nicht. Wir hätten dann mitunter sogar die ausschweifende Phantasie des Dichters etwas einzuschränken, den es z. B. nichts kostete, Schiffe auf die Bühne zu bringen, Seeschlachten (deren Getöse man hört!) hinter den Coulissen, oder vielmehr Teppichen schlagen zu lassen u. s. w. Die Quintessenz der Schwierigkeit liegt vielmehr darin, daß der Dekorationswechsel eine bedeutende Einschränkung der Scenenzahl bedingt, während Shakespeare sich gerade hierin gar keine Schranken auflegte; so enthalten z. B. Coriolan und Heinrich VI. in einem einzigen Akt zehn Scenen, die bei uns Verwandlungen des Schauplatzes bedingen würden. Beim alten eng-

lischen Theater, wo die Hauptscene das ganze Stück hindurch geöffnet blieb, und ein Wechsel des Schauplatzes überhaupt nur in höchst beschränktem Maaße durch die kleine, mit Vorhang versehene Hinterbühne und den darüber befindlichen Balkon bewirkt werden konnte, verursachte jener Wechsel keine Störungen, wenngleich an und für sich eine zu rasche Aufeinanderfolge kurzer Scenen keineswegs bühnenwirksam ist, und wir Shakespeare in dieser Beziehung — wie Göthe leider im Götz von Berlichingen gethan — gewiß nicht nachahmen sollen. Es trifft insofern ganz glücklich zusammen, daß unsere moderne Theatertechnik aus äußeren Gründen diejenige Verminderung der Scenenzahl und Zusammenziehung der vielen kleinen, in wenige große Scenen fordert, welche auch aus rein dramatischen Rücksichten wünschenswerth ist. Die Gewalt, welche in dieser Richtung den Stücken angethan wird, ist somit im Prinzip eine heilsame, wodurch die Wirkung des Originals wesentlich gesteigert werden kann; allerdings mag die ungeschickte Durchführung des Prinzips leicht zu entgegengesetzter Wirkung führen. Bedeutend ist auch, wie Freytag richtig bemerkt, der Vortheil unserer jetzigen Einrichtung: durch Heben und Fallenlassen des Vorhangs mitten in eine Situation einzuführen und mitten in einer solchen abbrechen zu können, während zu Shakespeare's Zeiten alle Personen sich bei offener Bühne aufstellen und entfernen mußten. Auf der anderen Seite sind allerdings auch verschiedene Nachtheile der Unterbrechungen durch den Vorhang gewiß nicht zu verkennen und möchte ich insbesondere rathen den Zwischenvorhang nicht anzuwenden, wenn die Handlung zweier Scenen unmittelbar (also ohne einen abgelaufenen Zeitraum unterstellen zu müssen) auf einander folgt, und technische Rücksichten nicht den Fall des Vorhangs bedingen.

Wie gelassen spricht man es aber aus: „in einem Akt dürfen wo möglich nur ein, höchstens zwei, als äußerst zulässiges Maaß drei Scenenwechsel mit Verwandlungen vorkommen", und wie schwierig ist oft die Erfüllung dieser Forderung! Handelt es sich nur um Streichung einzelner, oder Zusammenziehen unmittelbar aufeinander folgender Scenen, bei denen die Beibehaltung desselben Schauplatzes

zulässig ist, so ist die Schwierigkeit nicht so groß. Aber wie oft wird es nothwendig in den Gang der Handlung einzugreifen, die chronologische und dramatische Folge, in der sich die Handlung entwickelt, umzustellen, Scenen, die im Original weit getrennt sind, zu vereinigen, andere wieder zu zerreißen und ihren Stoff in mehrere Scenen zu vertheilen, den Schauplatz, und damit oft den ganzen spezifischen Charakter einer Scene, zu ändern, und was dergleichen Kombinationen mehr sind, zu denen uns die unerbittliche Technik der modernen Bühne nöthigt! Und damit beginnt nun gleichzeitig das Gebiet des eigenen Schaffens. Die gestrichenen Stellen müssen überbrückt, die gestörte Oekonomie der Handlung muß wieder ins Gleichgewicht gebracht, Motive für den veränderten Gang der Handlung müssen ersonnen, hier Dialog in Erzählung, dort Erzählung in Dialog verwandelt, das Material ausfallender Rollen auf andere Personen übertragen, kurz der durcheinander gerüttelte Inhalt vieler Scenen nach dramatischen Regeln wieder harmonisch neu gestaltet werden. Mit aller Pietät für den wirklichen Inhalt der Dichtung muß die vollkommenste dramatische Freiheit Hand in Hand gehen, sonst kann unmöglich ein einheitliches Kunstwerk aus diesem Prozeß entstehen. Die schlechtesten Bearbeitungen (von manchen Stücken abgesehen, die überhaupt nur geringer Kürzungen und Aenderungen bedürfen) sind unstreitig diejenigen, wo lediglich gestrichen, und das Gestrichene kurz und trocken überbrückt wurde. Die Consequenzen unserer modernen Bühnentechnik gehen dem dramatischen Organismus zu sehr zu Leibe, um sich so wohlfeil damit abfinden zu können. „Mit einigen bescheidenen Veränderungen“, wie Lessing meinte, geht es nicht ab. Festzuhalten ist nur das eine: daß nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches, und namentlich nichts Unnöthiges, neu erfunden und zugesetzt werden darf. Hierin gerade müssen sich unsere Bearbeitungen von den Umarbeitungen der früheren Perioden unterscheiden. So theile ich die Ansicht aller Shakespeare-Kenner, die den berühmten Weimar'schen Aufführungen des Historien-Cyklus zum Shakespeare-Jubiläum beiwohnten, daß Dingelstedt in Heinrich IV.

mit dem eingeflochtenen Traum der Lady Percy, in Heinrich V. mit den neu erfundenen Scenen am französischen Hofe, über die erlaubten Grenzen der Bearbeitung hinausgegangen ist. Allein darum geht es ganz ohne Aenderungen und Zusätze doch nicht; manche Zusätze sind schon zur Erleichterung des Verständnisses unumgänglich nothwendig, so z. B. in den Historien, bezüglich der Abstammungs- und Verwandtschafts-Verhältnisse der handelnden Personen. Auch finde ich nichts wesentliches dagegen einzuwenden, wenn z. B. Dingelstedt die Volksscene in Richard III., die Scene mit dem jungen Richmond in Heinrich VI. u. s. w. zu Situations- oder Zukunfts-Bildern erweitert. — Wie oft gehen überdies durch Weglassen oder Kombiniren von Scenen die ursprünglichen Motive verloren und müssen durch neu erfundene ersetzt werden! Wie oft ändert sich selbst der Charakter einer Rolle, indem ein Theil ihrer Aufgabe weggestrichen werden mußte! Wie hebt sich eine Rolle durch Entfernung des sie umwuchernden Phrasengestrüppes, wie sinkt eine andere, deren Entfaltung man mit Bedauern verkümmern muß, — alles aus nothwendiger Rücksicht für die moderne Bühne. Ja man geräth oft mit all diesen verschiedenen, auf Aenderungen hindrängenden Rücksichten in ein Gedränge, wo man recht fühlt, wie wenig in letzter Instanz alle positiven Regeln aushelfen, und wie nur die, durch gewissenhaftes Studium getragene Erkenntniß unseres Dichters den richtigen Weg zeigen kann. Denn seine Dramen so zu gestalten wie er selbst sie heut zu Tage für unsere Bühne und unsere Geschmacksrichtung geschrieben haben würde, das muß ja stets der ideale Zielpunkt der Bearbeitung sein. Im Einzelnen kann man da streiten; Regeln, die durchweg maßgebend sind, lassen sich nicht weiter aufstellen. Wohl aber entnehme man daraus, wie oberflächlich die Urtheile sind, welche den größeren, oder geringeren Werth einer Bearbeitung von der arithmetischen Prüfung, wie wenig, oder wie viel gestrichen oder geändert sei, abhängig machen wollen. Ich kann im Großen und Ganzen sagen, daß mir gerade diejenigen unter den neueren Bearbeitungen am Besten gefallen, worin am tüchtigsten

aufgeräumt worden war, worin sich der Bearbeiter am kühnsten und selbstständigsten bewegt hatte.

Noch einer speziellen Rücksicht, die der Bearbeiter nehmen muß, habe ich hier zu erwähnen, nämlich der Sorge für effectvolle, gut pointirte Scenen- und Aktschlüsse. Es rechtfertigt sich dies von selbst aus der obigen Darlegung ihrer erhöhten Wichtigkeit für die moderne Bühne; selbst kurze Zusätze halte ich zur Erreichung dieses Ziels für statthaft, wo die Schlüsse im Original zu matt sind. Und dies ist bei Shakespeare sehr häufig der Fall; sogar die Abschlüsse des Ganzen verlaufen mitunter im Sande. Es stört dies den Eindruck, welchen der Zuhörer mit nach Hause nimmt und entmuthigt den Darsteller. Freytag (Technik des Dramas S. 183) sagt hierüber: „Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie auch von roher Effektsucherei gemißbraucht werden. Der Einschnitt am Ende der Scene und die Nothwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie vielmehr zu einem höchst berechtigten Kunstmittel, natürlich nur bei bescheidener Anwendung, zumeist am Schluß der Acte." In ähnlicher Weise äußert sich Gottschall in seiner trefflichen „Poetik." Gewiß hätte Shakespeare selbst seine Schlüsse oft anders gestaltet, hätte ihm unser Vorhang erlaubt, mitten in einer Situation abzubrechen.

Mit der vorstehend erörterten Frage vom Streichen oder Zusammenwerfen von Scenen hängt nun auch das Streichen oder Zusammenwerfen ganzer Rollen zusammen. Es bietet dies manchmal noch größere Schwierigkeiten als jenes. Der große Personenreichthum der Shakespeare'schen Stücke war damals weniger fühlbar, weil man, wie auch die Griechen thaten, oft zwei und mehr Rollen kumulirte, d. h., durch dieselbe Person spielen ließ. Nach unseren Gewohnheiten darf dies nur in seltenen Ausnahmefällen geschehen, obschon ich z. B. keinen triftigen Grund absehe, weshalb Cardinal Winchester und Richard Gloster in Heinrich VI., die erst nach einem geraumen Zeitabschnitt auf einander folgen, in Tracht, Alter u. s. w. total verschieden sind, nicht durch denselben Künstler

dargestellt werden sollten, wenn für dieses schwierige Rollenfach keine doppelte Vertretung vorhanden ist. Die Personen der Shakespeare-schen Dramen, bis zu den Nebenrollen herab, machen aber meistens so große Anforderungen an eine charakteristische, würdevolle Repräsentation, insbesondere ist oft die Zahl derjenigen, die sich in den höheren Schichten der Gesellschaft, des Staats- und Kriegerlebens zu bewegen haben, so groß, daß es jeder Bühne, auch der größten, nur erwünscht sein kann, ihre Zahl etwas vermindert zu sehen. Das Verschmelzen mehrerer Repräsentations- oder Nebenrollen in Eine, halte ich nun allerdings für zulässig, jedoch nur, wenn sie auch wirklich dieser Kategorie angehören; sind sie vom Dichter besonders charakterisirt, oder an der Entwickelung der Handlung wesentlich betheiligt, so ist das Zusammenwerfen unzulässig, so z. B. die, im Hamlet, von vielen Bühnen adoptirte Vereinigung der Güldenstern- und Osrick-rollen. Das gänzliche Streichen von Rollen beurtheilt sich nun nach gleichen Grundsätzen, wie das Streichen ganzer Scenen; zulässig aus ästhetischen oder scenischen Motiven, oder aus der Verbindung beider, ist es unbedingt, und der Takt und Geschmack des Bearbeiters haben zu entscheiden. Nur dürfen nach jenen Grundsätzen selbstverständlich keine wesentlichen Träger der Handlung beseitigt werden, wie dies die englischen Bearbeitungen in kritik- und rücksichtsloseſter Weise thun; in Richard III. z. B. streicht die, vom Jahre 1700 bis heute unverändert aufgeführte Cibber'sche Bearbeitung, die ganzen Rollen des Clarence, Hastings und der Margarethe, also nicht weniger als drei für den Bau des Stücks, theils wichtige, theils unumgänglich nothwendige Rollen! Ueberhaupt sind die kleinen Rollen bei Shakespeare durchaus nicht immer Nebenrollen; so ist z. B. im Coriolan die ganze Charakteristik des Helden zweien Dienern in den Mund gelegt, welche das Sitzungszimmer herrichten. Es bietet somit die Lösung der Frage: welches wesentliche und welches Nebenrollen sind, die gestrichen werden können, oft große Schwierigkeiten, insbesondere wo es sich um die Personen handelt, die in Episoden, oder lose eingefügten Scenen, mitspielen, und zwar nicht für die Entwickelung der Handlung nothwendig, aber an und für sich sehr interessant ge-

zeichnet sind. So wird z. B. im Heinrich IV. fast jeder Bearbeiter sich an der Frage stoßen: ob die Glendower-Scene mit ihren Personen beizubehalten, oder zu streichen sei. Und schließlich erfordert der Ersatz gestrichener Rollen oft noch eingreifendere und schwierigere Veränderungen und Zuthaten Seitens des Bearbeiters, als vorstehend bezüglich gestrichener oder kombinirter Scenen für unumgänglich nothwendig erachtet wurde. Auch macht der so veränderte Zuschnitt des Stücks natürlich eine große Zahl neuer Bühnenweisungen erforderlich.

Ist nun schließlich aus allen diesen schwierigen und oft widerstreitenden Erwägungen eine den Ansprüchen der modernen Bühne und der Pietät gegen den Dichter gleichmäßig Rechnung tragende Bearbeitung hervorgegangen, so tritt noch eine letzte wichtige Aufgabe an den Bearbeiter heran, nämlich das sprachliche Gewand auszubessern, die Uebersetzung durchgehends vom Standpunkt des Wohlklangs und der Deutlichkeit zu revidiren.

Daß ich meinen Bearbeitungen die von unserer deutschen Shakespeare-Gesellschaft revidirte Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung (zu der ich das Programm entwerfen half) zu Grunde lege, bedarf wohl keiner Rechtfertigung. Wenn diese Uebersetzungen aber, und namentlich die darunter befindlichen Schlegel'schen, in Inhalt und Form gleich meisterhaft sind, und insbesondere das eigenthümliche Kolorit der Shakespeare'schen Sprache so getreu abspiegeln, wie dies bei einer Uebertragung aus dem Altenglischen in das Moderndeutsche überhaupt möglich erscheint, so ist doch naturgemäß jeder Uebersetzer von bestimmten Gesichtspunkten ausgegangen, die für den Bearbeiter mehr zurücktreten. Dort spielt die wörtliche Treue, hier der Wohlklang eine bedeutendere Rolle. Wenn der Uebersetzer natürlich auch auf poetische Schönheit der Form sieht, so denkt er doch zunächst noch nicht direkt an den Schauspieler, der die Verse recitirt, an das Publikum, das ihr Verständniß leicht erfassen soll. Auch ohne das originelle Kolorit zu verwischen, und mit genügender Rücksichtnahme auf die Wort- und Sinntreue, kann und muß die Schlegel'sche Uebersetzung mit ziemlicher Freiheit behandelt werden, um sie wohl-

klingend und leicht verständlich zu machen, insbesondere auch die häufig allzu komplizirten Satzbildungen einfacher zu gestalten. Der Sinn, welchen sich der Leser durch Wiederholen dunkler Stellen herausholen kann, muß im Schauspiel unmittelbar von den Lippen des Darstellers in die Erkenntniß des Hörers übergehen; er darf nicht so tief in den Worten versteckt bleiben, daß man ihn erst durch langes Nachdenken herauszuholen vermag. Je dunkler viele Stellen den eigenen Landsleuten des Dichters sind, je größere Rücksicht muß die Bearbeitung auf deren Klärung legen. Wenn ich schon den Bearbeiter vor falscher Pietät gegen den Dichter selbst gewarnt habe, wieviel mehr gegen den Uebersetzer. Nur diejenigen bedeutsamen Stellen der Dichtung, welche jeder Gebildete kennt, ja auswendig weiß, soll auch die Bearbeitung in sprachlicher Beziehung unverändert lassen, da die genaue Bekanntschaft mit dem Sinn hier vorausgesetzt werden darf, auch Schlegel sowohl, als Tieck und seine Mitarbeiter, die bedeutsameren Stellen stets mit besonderer Aufmerksamkeit übersetzten.

Ein den Wohlklang der Uebersetzung vielfach beeinträchtigender Uebelstand wurzelt in dem Längenverhältniß beider Sprachen. Der fünffüßige jambische Blankvers ist zwar der deutschen Sprache gleich angemessen, wie der englischen; eine Streitfrage, wie z. B. beim Dante: ob der Uebersetzung ein anderes Versmaaß zu geben sei, als dem Original, taucht also hier nicht auf. Indem aber jeder Uebersetzer mit vollem Recht die Verszahl des Originals streng inne zu halten trachtet, kommt der silbenreichere Bau der deutschen Sprache störend in Betracht. Nach einer Zählung z. B., die ich in Richard III, anstellte,*) ergab sich, daß eine wortgetreue Uebersetzung jedes Verses durchschnittlich 2½ Silben mehr zählte, als im englischen Original. Coleridge kam auf ähnliche Resultate; er brauchte bei Uebersetzung von Klopstock's Messias in der Regel nur fünf englische Hexameter auf sechs deutsche. Hieraus folgt für den Uebersetzer die Nothwendigkeit mitunter am Stoff zu kürzen, Adjek-

*) Näheres siehe Shakespeare-Jahrbuch IV. Bd. S. 328.

tiva, Adverbia, Interjektionen, die nicht streng nothwendig sind, wegzulassen, daneben aber von der Apostrophirung den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Dies beeinträchtigt nun aber, insbesondere wenn die folgende Silbe mit einem Konsonanten beginnt, sehr häufig die Schönheit und Leichtigkeit der Rede; der Bearbeiter soll deßhalb sein Möglichstes thun, wenigstens diese letztere Kategorie von Apostrophirungen auf's Aeußerste einzuschränken. Immerhin wird der Uebersetzer, im Vergleich zum Original, weit mehr Verse mit weiblichen, als mit männlichen Endungen hervorbringen; der feine Unterschied z. B., welcher den Shakespeare'schen Versbau der Anfangs- und Schlußperiode unterscheidet, daß er nämlich fortschreitend immer mehr Vers-Ausgänge mit weiblichen Endungen anwandte, schließlich sogar Daktylen mit unterlaufen ließ, und überhaupt die Verse unregelmäßiger bildete, wird aus den Uebersetzungen und Bearbeitungen kaum mehr herauszufühlen sein. Immerhin scheue sich die Bearbeitung durchaus nicht vor gelegentlicher Anwendung unregelmäßiger, oder unvollständiger Verse; ein tüchtiger Darsteller wird umgekehrt hiermit oft größere Wirkungen erzielen, als mit der Monotonie des gleichmäßig wiederkehrenden Metrums.

Gleiche Rücksicht, wie bei Behandlung des übersetzten Textes, nehme der Bearbeiter bei seinen eignen Zuthaten, den Ueberbrückungen, Aenderungen, Zusätzen, die, wie wir gesehen, unabweisbar sind und mitunter (z. B. wenn es sich gar wie bei Heinrich VI. um Zusammenziehen zweier Stücke in Eins handelt) einen sehr respektabelen Theil der Arbeit bilden. So weit als möglich ist das Material zu diesen Ueberbrückungen, Zusätzen u. s. w. den ausgefallenen Stellen zu entnehmen. Wo der Bearbeiter aber selbstständig arbeiten muß, suche er vor Allem das eigenthümliche Sprachkolorit Shakespeare's und seine ganze Dialektik nachzuahmen; im Uebrigen aber befleißige er sich der höchsten Einfachheit, vermeide vor Allem ein Haschen nach Originalität, nach seltenen Bildern u. dgl. Kurz er verfalle nicht in den lächerlichen Ehrgeiz mit Shakespeare unmittelbar wetteifern zu wollen und betrachte es als das höchste Lob, welches seiner Arbeit werden kann: wenn der Zuhörer bei der Auf-

führung die Zusätze und Aenderungen der Bearbeitung vollkommen überhörte, gar nicht herausfühlte.

Wir kommen nun schließlich auf die Frage: welche von den 36 Shakespeare'schen Dramen (von dem sieben und dreißigsten, Perikles, nicht zu reden), ihrem eigentlichen Werth nach, zur Einbürgerung auf der deutschen Bühne berechtigt sind, und halten uns dabei an die Eintheilung der Folio in Trauerspiele (wozu sie auch die Römerdramen rechnet), Historien und Lustspiele. Der dramatische Werth jeder dieser Kategorien ist im Allgemeinen so verschieden, wie innerhalb jeder Kategorie wieder der Werth der einzelnen Stücke. Shakespeare's Nachruhm beruht auf seinen großen Tragödien; denselben ganz ebenbürtig sind nur drei oder vier der Historien, während die Lustspiele im Ganzen niedriger stehen, und viele derselben sogar bis zur Mittelmäßigkeit, und noch darunter, hinabsinken.

Außer aller Frage für den Bearbeiter sind hiernach von den Tragödien: Romeo und Julia, Hamlet, Macbeth, Lear, Othello, Coriolan, Julius Cäsar. Sie bilden allgemeine Repertoirstücke fast aller großen Bühnen Deutschlands, insbesondere die fünf erstgenannten. — Cymbeline wird nur von wenigen Bühnen gegeben, z. B. Berlin; ich bin unbedingt für Aufnahme dieses Stücks, welches bei guter Bearbeitung und Besetzung obige sieben Stücke in der Bühnenwirkung annähernd erreichen wird. — Antonius und Kleopatra wird es bei seiner epischen Breite zwar nicht über einen succès d'estime bringen; doch lohnt auch hier wohl der Versuch der Bearbeitung. — Von der Jugendsünde: Titus Andronicus kann natürlich keine Rede sein, ebensowenig von seiner letzten Tragödie Timon von Athen (den Dalberg allerdings im vorigen Jahrhundert schon in Manheim zur Aufführung brachte), obgleich in letzterem Stück so viele herrliche Einzelheiten enthalten sind, daß sich, mit freier Benutzung derselben, vielleicht ein ganz wirksames Bühnenstück schreiben ließe; dies fällt jedoch aus dem Rahmen einer Bearbeitung.

Von den Historien sind nur Richard III. und der erste Theil von Heinrich IV. allgemeinere Repertoirstücke; auf manchen Bühnen wird auch der zweite Theil von Heinrich IV. (mitunter, nach Laube und Devrient,

mit dem ersten vereinigt), Richard II. und König Johann gegeben. Heinrich V. und die zwei letzten Theile von Heinrich VI. kommen nur ganz vereinzelt vor; der erste Theil letztgenannten Drama's und Heinrich VIII. gar nicht. Die Bearbeitung dürfte sich dagegen auf sämmtliche Historien, mit Ausnahme des ganz werthlosen ersten Theils von Heinrich VI. zu erstrecken haben. Auch dessen zweiten und dritten Theil würde man für sich vielleicht weglassen; allein seit ich beim Shakespeare-Jubiläum in Weimar die gerade durch ihren Zusammenhang so außerordentlich gesteigerte Wirkung des ganzen Historien-Cyklus, von Richard II. bis Richard III., sah, kann ich der deutschen Bühne nichts mehr empfehlen, als dieses Beispiel nachzuahmen, was dann die Aufnahme Heinrich's VI. selbstredend im Gefolge hat. Immerhin beabsichtige ich aber zu dem Ende die zwei letzten Theile Heinrich's VI. (unter kurzer Ueberbrückung des ausfallenden ersten Theils) in Ein Stück zusammen zu ziehen. Was die, chronologisch von dem Cyklus getrennten, Stücke König Johann und Heinrich VIII. betrifft, so verdient das erstere unbedingt die Ehre der Bearbeitung, Heinrich VIII. jedoch nur, wenn man, wie auch Charles Kean that, den letzten Akt wegläßt und das Stück mit dem Tode Katharinen's schließt.

Von den Komödien verdienen der Kaufmann von Venedig, Sommernachtstraum, Was ihr wollt und Wie es euch gefällt unbedingt die Aufnahme in jedes Repertoir, obgleich das letztgenannte reizende Lustspiel bis jetzt nur wenige Aufführungen erlebt hat, auch Was ihr wollt viel zu wenig gewürdigt wird. — Wintermärchen und Sturm haben sich, in der freien Bearbeitung Dingelstedts, thatsächlich so bühnenwirksam erwiesen, daß ihre Aufnahme nur empfohlen werden kann; ebenso die der recht wirksamen, wenn auch weniger werthvollen Stücke: Viel Lärm um nichts, Lustige Weiber von Windsor, Zähmung der Widerspenstigen und Komödie der Irrungen. Auch mit der höchst witzigen Jugendarbeit Verlorne Liebesmüh' wäre vielleicht ein Versuch zu machen. Maaß für Maaß, trotz der herrlichen darin enthaltenen Stellen, sowie die beiden Veroneser, scheinen mir selbst die Ehre eines Versuchs nicht zu verdienen,

da hierin die Gemeinheit straflos bleibt, ja sogar belohnt wird; ein Held, der einmal gemein, niederträchtig gehandelt hat, ist unserer Theilnahme nicht mehr würdig. Auch Ende gut, Alles gut würde aus ähnlichen Gründen nur durch eine theilweise Umarbeitung aufführbar zu machen sein. — Ob Troilus und Cressida sich nicht vielleicht als Parodie verwerthen ließe, ist mir noch zweifelhaft.

Im Ganzen bin ich daher, soweit ich bis jetzt zu urtheilen vermag, der Ansicht, daß sich von jenen 36 Stücken 28 theils unbedingt, theils wahrscheinlich, und außerdem 3 oder 4 möglicherweise zu bühnenwirksamen Bearbeitungen eignen. Von jenen 28 Stücken, die sich durch Zusammenziehung Heinrichs VI. auf 27 reduziren, sind nur 14 als allgemeinere, und etwa 8 als vereinzelte Repertoirstücke der maßgebenden deutschen Bühnen zu bezeichnen. Man sieht also, wie das Feld der zu bearbeitenden Stücke ein sehr großes ist.

Indem ich nun an die Bearbeitungen selbst gehe, fühle ich die Schwere des Wagnisses doppelt. Ich habe die Schwierigkeiten dieser Arbeit so eingehend geschildert, daß es wie Selbstüberhebung erscheinen muß sich daran zu wagen, insbesondere, wenn man sich offen einzugestehen hat, daß bereits so viele Männer auf diesem Gebiet thätig wären, mit deren wissenschaftlicher Befähigung, oder praktischer Bühnenkenntniß, ich mich nicht entfernt messen darf. Ich kann im Wesentlichen nur eine, durch gewissenhaftes Studium erworbene Kenntniß des Dichters, und eine langjährige Bekanntschaft mit den Leistungen der deutschen, theilweise auch der englischen Shakespeare-Bühne, in die Waagschale legen. Wenn ich dennoch für möglich halte, daß meine Bearbeitungen für die Verbreitung und Vertiefung des Shakespeare-Kultus auf der deutschen Bühne von einigem Einfluß und Nutzen werden könnten, so gehe ich dabei vornehmlich von drei Erwägungen aus. Einmal ist die oben geschilderte große Zersplitterung der bisherigen Bearbeitungen an und für sich ein unleugbarer und tiefgefühlter Uebelstand, dem nur eine von gleichen Prinzipien geleitetete Bearbeitung sämmtlicher aufführbaren Dramen mit der Zeit einigermaßen abhelfen kann. Sodann existirt, wie gleichfalls oben erwähnt, nur der kleinste Bruchtheil der in Gebrauch

befindlichen Bearbeitungen im Druck. Und endlich ist es eine, wenn auch mit Bedauern einzuräumende Thatsache, daß die Veröffentlichung, wieviel mehr wenn noch Honorarforderungen für die Erlaubniß zur Aufführung damit verbunden sind, die Bühnen noch nicht kräftig genug zur Annahme auch der besten neuen Bearbeitungen anlockt. Meine Bearbeitungen beabsichtige ich dagegen allen Bühnen ohne Opfer zugänglich zu machen; will man den Zweck, muß man auch die Mittel wollen. Ich beabsichtige ferner dem Text der Bearbeitungen selbst, eine eingehende Motivirung der vorgenommenen Aenderungen, sowie die nöthigen scenischen Weisungen und insbesondere Erörterungen über Auffassung der Rollen durch die Darsteller beizufügen. Letzteres dürfte namentlich vielen Künstlern willkommen sein, die nicht Zeit haben sich durch die hoch aufgeschwollene Fluth ästhetischer Kommentare hindurchzuarbeiten. Ueberhaupt fehlt es in unsrer Literatur, Rötscher's Charakterbilder ausgenommen, an der nöthigen Vermittlung zwischen der Shakespeare-Kritik und der Bühne; möchte es mir gelingen diese Lücke einigermaßen auszufüllen, wie dies in ähnlicher Weise Dingelstedt, in den seinen Bearbeitungen von Heinrich VI. und Richard III. beigefügten Erläuterungen, bereits begonnen hat.

Es lag vielleicht nahe bei einem solchen Vorhaben alle bisherigen deutschen und englischen Bearbeitungen eines Stücks möglichst zu sammeln, und aus dem Besten, was jede einzelne bietet, eine neue Bearbeitung zu kompiliren. Diese Methode werde ich entschieden *nicht* befolgen, deshalb auch, soweit es nicht unumgänglich nöthig erscheint, mich der Vergleichungen oder gar der Polemik enthalten. Wenn meiner Arbeit irgend ein Verdienst zuerkannt werden möchte, so soll es das der Selbstständigkeit, der Einheit, sein. Meine Absicht ist insbesondere: Bearbeitungen zu liefern, die, sowohl was Text als Scenirung betrifft, *unmittelbar aufführungsfähig* sind, also nicht Mitteldinge, die erst wieder vom Regisseur zugestutzt und zusammengestrichen, also von Neuem bearbeitet werden müssen. Für die eigentliche Inscenirung selbst bleibt dabei dem denkenden Regisseur doch Spielraum genug, und muß er nach den objektiven

und subjektiven Verhältnissen seiner Bühne ohnedies Aenderungen eintreten lassen. Jedenfalls aber werden ihm die speciellen Vorschläge über die Scenirungsfrage jedes Stücks Anhaltpunkte zur Ueberlegung bieten, und ihn vielleicht oft auf bessere und insbesondere praktischere Ideen bringen, als ich, bei geringer Bekanntschaft mit der Praxis des Regiewesens, zu ersinnen vermochte.

So sei denn zunächst der Versuch mit einigen Stücken gewagt. Ich sehe voraus, daß die eigentlichen Shakespeare-Gelehrten meine Bearbeitungs-Grundsätze für zu frei, zu weitgehend, erklären werden. Allein hierauf allein bitte ich die nachfolgenden Bearbeitungen noch nicht zu verurtheilen. Es kommt alles auf die Art an, wie man die theoretischen Grundsätze in der Praxis anwendet. So weit ich theoretisch die Gränzen der erlaubten Eingriffe gezogen habe, so diskret denke ich in deren Anwendung verfahren zu sein. Insbesondere mache ich diesen Anspruch bei den Hauptwerken unseres Dichters, den großen Tragödien und Historien; bei den minder werthvollen Stücken und insbesondere den Lustspielen war ich allerdings weniger skrupulös.

Einen großen unmittelbaren Erfolg von meinen Bearbeitungen zu erwarten, wäre nun mehr als sanguinisch, insbesondere da das Umlernen älterer Bearbeitungen weit schwieriger ist, und weit mehr Widerstand bei den Darstellern findet, als die Montirung ganz neuer Stücke. Sowie aber eine Bühne ein früheres Repertoir-Stück neu einstudiren läßt, oder ein neues aufnimmt, bieten ihm diese Bearbeitungen ihre Dienste an. Auch würde es mich schon befriedigen, wenn daraus nur wesentliche Einzelheiten in die bisherigen, oft gar zu erbärmlichen Bearbeitungen eingefügt würden. Und in dieser Beziehung entmuthigt mich die mit Richard III. gemachte Erfahrung nicht; ohne daß diese erst vor zwei Jahren abgefaßte Bearbeitung gedruckt, oder in weiteren Theaterkreisen bekannt geworden wäre, ist sie bereits von einigen Bühnen ganz, von anderen in wesentlichen Theilen adoptirt worden.

Möglicherweise finden die Bearbeitungen auch noch einen Leserkreis, auf den ich allerdings keine besondere Rechnung gemacht habe.

Daß wir in Deutschland noch der englischen Family-Shakespeare's entbehren, ist vielleicht eine Lücke unserer Literatur. Wie manche Dame z. B. scheut vor den Schwierigkeiten des Originals zurück, wie manche Mutter trägt Bedenken dasselbe ihren Töchtern in die Hand zu geben, wegen den Obscönitäten, die es enthält? Die Bühnenbearbeitung beseitigt diese Anstände.

So mögen die Bearbeitungen denn ihr Schicksal erproben. Finden sie Seitens der deutschen Bühne Beachtung, so sollen die übrigen bearbeitungsfähigen Stücke in nicht großen Zwischenräumen folgen; im andern Falle bleibt mir der Trost: In magnis voluisse sat est.

Dessau, im Juli 1870.

W. Oechelhäuser.

W. Shakespeare's

König Richard III.

Für die deutsche Bühne bearbeitet

von

Wilhelm Oechelhäuser,
Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Berlin.
A. Asher & Co.
1870.

Die Benutzung der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung (Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) geschieht mit besonderer Bewilligung des Verlegers Herrn Georg Reimer.

Einleitung.

Richard III. bildet den Schluß jenes berühmten Cyklus historischer Dramen, welcher die dynastischen Kämpfe im Innern des Hauses Plantagenet zum Gegenstand hat. Mit der Auflehnung Bolingbrocke's gegen Richard II. im Jahre 1399 beginnend, umfaßt er die Geschichte der beiden Zweige dieses Königshauses, Lancaster und York, und endigt in Richard III., worin die Nemesis zu Gericht sitzt, mit dem Untergang Beider und dem Uebergang der Krone an das Haus Tudor im Jahre 1485. Bekanntlich hat Shakespeare die acht Dramen aus denen dieser Cyklus besteht und deren Stoff er der Holinshed'schen Chronik entnahm, nicht in chronolgischer Reihenfolge geschrieben; er begann vielmehr mit Heinrich VI. in drei Theilen und fügte denselben Richard III. hinzu; wahrscheinlich bewogen durch den großen Erfolg den dieses Stück errang, ging er demnächst auf Richard II. zurück, ließ Heinrich IV. in zwei Theilen folgen und schloß dann mit Heinrich V. wieder an das Erstlingswerk Heinrich VI. an.

Das Drama Richard III. umfaßt den Zeitraum von der Verhaftung des Clarence, Bruder von Richard und König Eduard IV., im Jahre 1478, bis zu Richards Fall bei Bosworth 1485, nach kaum zweijähriger Regierung. Die Verbindung Richard's mit Anna,

Tochter Warwick's und Wittwe des bei Tewksbury erschlagenen Sohnes von Heinrich VI., die Shakespeare nach der Verhaftung des Clarence setzt, fand historisch über vier Jahre früher statt und zwar nicht unmittelbar nach Heinrich VI. Tod, sondern zwei Jahre später. Man kann hiernach eben so gut das Jahr 1471, wo Heinrich VI. begraben ward, als historischen Anfangspunkt des Drama's betrachten. Sonst folgt Shakespeare seiner Quelle mit großer Treue, wobei nur der Charakter Richards insofern schwärzer gemalt ist, als ihm verschiedene Verbrechen, welche die Chronik nur andeutet, namentlich die Ermordung von Heinrich VI., Clarence und Anna, positiv zur Last gelegt werden. Frei erfunden im ganzen Stück ist nur die Figur der Margarethe; der Geschichte nach ward sie nach der Schlacht bei Tewksbury von 1471 bis 1475 im Tower gefangen gehalten und dann nach Frankreich geschafft, wo sie 1482, also schon ein Jahr vor Eduards Tod, starb. Das Drama ist im Ganzen genommen eins der glänzendsten Beispiele der Vereinigung historischer Treue mit freier dramatischer Entwickelung, — ein Lob, welches sich nicht auf alle Shakespeare'schen Historien ausdehnen läßt. Denn wenn auch Schlegel mit Recht den englischen Historiencyclus als „die größte nationale Epopöe bezeichnet, die irgend ein Volk besitze," so sind doch die einzelnen Theile dieses Cyclus von sehr verschiedenem dramatischen Werthe. Der erste Theil von Heinrich VI. ist ein schwacher Versuch auf diesem Gebiete, der heutzutage gar nicht mehr aufführbar ist. In den beiden letzten Theilen bekundet Shakespeare allerdings schon einen großen Fortschritt, und in der Charakterentwickelung von Margaretha und Richard, in dem Aufstand Cade's u. s. w. kündigt sich bereits seine zukünftige Größe an. Dennoch fügt sich das historische Detail noch viel zu wenig den dramatischen Anforderungen, die historische Treue wird vielfach zum poetischen Fehler; es sind mehr dramatisirte Kapitel der Chronik als wirkliche historische Dramen. Richard III., wahrscheinlich 1593 geschrieben, bezeichnet nun in dem Entwickelungsgang der Shakespeare'schen Muse den bedeutungsvollen Markstein, der seine Jugendarbeiten von den unsterblichen Werken seiner Glanzperiode

scheidet.*) Dieses Werk war es, welches ihm den Tempel des Nachruhms aufschloß und ganz unverkennbar trägt es jene eigenthümliche Signatur, welche die Dichterheroen aller Zeiten ihren Jugendwerken aufgedrückt haben. Eine Neigung zur Uebertreibung, zu übermäßiger Gefühlsanregung waltet noch vor; die Gesetze dramatischer Wahrheit und Schönheit werden mitunter überschritten; die Oekonomie zeigt Mängel, die Hauptperson insbesondere übt ein erdrückendes Uebergewicht. Aber für diese und andere Fehler entschädigen uns die Frische, Kraft und Ursprünglichkeit, die das Ganze durchwehen und sich bis zu einer genialen Kühnheit steigern, welche selbst da wo die Grenzen des Aesthetischen überschritten werden, immer noch unsere staunende Bewunderung erregt. Zugleich ist Richard III. das erste Drama Shakespeare's, welches vom architektonischen Standpunkt aus als vollendet, ja als mustergültig betrachtet werden darf. Allerdings ist dabei die Rücksicht festzuhalten, daß Richard III. kein selbstständiges Stück ist, sondern den Schluß eines großen Dramencyklus bildet; die höchste Wirkung auf der Bühne wird es auch nur im Anschluß an Heinrich VI. ausüben, wo wir den Charakter Richards entstehen und die Ereignisse, die in diesem Drama zum Abschluß gelangen, sich vorbereiten sehen.

Kein anderes Stück Shakespeare's hat von seinen bis zu unsern Tagen so unausgesetzt seine Zugkraft auf das Publikum ausgeübt, als Richard III.; keine Rolle hat, von ihrem ersten Darsteller Richard Burbadge an, die größten Künstler dreier Jahrhunderte stärker zur Entfaltung ihrer höchsten Kunstleistung angeregt, als die Titelrolle dieses gewaltigen Werkes. Aber nicht bloß zur höchsten Kunst-, sondern auch zur höchsten Kraftleistung. Die Rolle ist so umfangreich, so anstrengend und aufregend, daß sich heutzutage

---

*) In meinem „Essay über König Richard III." im III. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, und in dem im IV. Band enthaltenen Aufsatz „über eine Bühnenbearbeitung dieses Drama's" ist der Inhalt gegenwärtiger Einleitung in weit größerer Ausführlichkeit behandelt, weshalb ich ganz speciell darauf hinweise.

schwerlich ein Künstler findet, der sie ohne bedeutende Kürzungen durchzuführen im Stande wäre.

Fassen wir nun die Bühnenbearbeitungen dieses Stücks ins Auge, so sehen wir dasselbe in England seit fast zwei Jahrhunderten unverändert in einer wahrhaft elenden Bearbeitung von Colley Cibber vorgeführt, die der englischen Bühne zur Schande gereicht. Es wird genügen, wenn ich zur Charakteristik derselben hervorhebe, daß darin die Rollen der Margaretha, des Clarence und Hastings vollständig gestrichen sind. In Deutschland begann man zeitig mit Bearbeitungen dieses Stücks. Da dieselbe weniger schwierig scheint, als sie in der That ist, so hat sich fast jedes Theater eine solche selbst zurecht gemacht; die neueste und meiner Ansicht nach beste, zugleich die einzige, welche bisher durch den Druck veröffentlicht ward, ist die Dingelstedt'sche. Eine bedeutende Verbreitung auf vielen Theatern hat keine einzige der vielen Einzel-Bearbeitungen gefunden.

Die Aptirung dieses Stücks für die Bühne involvirt keine schwierigen Prinzipienfragen; höchstens kommen solche bei den Geistererscheinungen, wovon weiter unten die Rede sein wird, zur Sprache. Im Wesentlichen läßt sich mit Kürzungen und kurzen Ueberbrückungen der gestrichenen Stellen auskommen. Dennoch ist die Anwendung dieser einfachen Grundsätze, also die Frage: was zu streichen und was beizubehalten sei, mitunter von großer Schwierigkeit und charakterisirt sich gegenwärtige Bearbeitung gerade durch Beibehaltung verschiedener, meiner Ansicht nach zum Bau des Ganzen unentbehrlicher Scenen, die sonst überall gestrichen werden.

Ich bin überhaupt bei dieser Bearbeitung Richards III., auf ein genaues Studium der Vorzüge und Fehler des Stücks gestützt, von einem ganz bestimmten Gesichtspunkt ausgegangen, den noch kein Bearbeiter recht in's Auge gefaßt zu haben scheint. Ein, wenn auch vielleicht bei dem vorliegenden Stoff unvermeidbarer Fehler der Dichtung, liegt nämlich in dem großen Uebergewicht der Richard-Rolle; die Mit- und Gegenspieler wiegen in der That zu leicht gegen den „kolossalen Bösewicht;" so fehlerhaft es

nun wäre, diese Rolle direct zurückdrängen zu wollen (sie hat im Gegentheil in meiner Bearbeitung einen noch größeren Umfang, als meines Wissens, in irgend einer andern) so scheint mir andrerseits doch die Anforderung sehr nahe zu liegen: die übrigen, vom Dichter ohnedies in der Aktion zu stiefmütterlich bedachten Rollen durch die Bearbeitung nicht noch mehr zu verkümmern. Und doch thun dies geradezu alle bisherigen Bearbeiter und die Regisseure pflegen den Fehler noch zu potenziren, indem sie, außer bei Richard, Margaretha und Anna, auf die Besetzung und Einübung der übrigen Rollen wenig Werth legen. So tritt denn auf der Bühne das Uebergewicht der Richardrolle noch weit stärker hervor, als es der Dichter nach Inhalt des Originals gewollt, während es umgekehrt Aufgabe der Bearbeitung und Regie sein sollte, jenen Mangel in der Oekonomie des Drama's möglichst zu verdecken, also die Rollen der übrigen Spieler eher zu heben als zu drücken. Die nachfolgende Bearbeitung, in Verbindung mit der Charakterisirung der betreffenden Rollen, beabsichtigt also im Allgemeinen die Hebung der um, oder gegen Richard gruppirten Personen; insbesondere erhebt sie die Elisabeth aus ihrer jetzigen Unbedeutendheit zu der Hauptrolle des Stücks nächst Richard und zur Führerin des Gegenspiels gegen denselben; demnächst sichert sie der Rolle des Buckingham eine weit größere Bedeutung und endlich giebt sie der Anna-Rolle den vom Dichter beabsichtigten und unverantwortlicherweise bisher von den Bearbeitern unterdrückten versöhnenden Abschluß wieder. Aus diesen Gesichtspunkten bitte ich meine Bearbeitung zu betrachten und ihr bei Besetzung der Rollen Rechnung zu tragen.

Ins Detail der Bearbeitung eingehend, so sind zunächst von den redend und handelnd auftretenden Personen die drei geistlichen Würdenträger, die Erzbischöfe von Canterbury und York und der Bischof von Ely weggelassen. Ihre Rollen sind so klein und farblos, daß es sich empfahl, dieselben lieber ganz zu streichen, als eine

anspruchsvolle äußere Repräsentation ganz untergeordneten Kräften zu übertragen, welche die Würde leicht in Lächerlichkeit umschlagen lassen. Ferner sind die kleinen Rollen des Grafen v. Surrey, Sir Thomas Vaughan, Sir James Blount, Sir Walter Herbert und Chistopher Urswick gestrichen.

Die Eintheilung in Akte und Scenen betreffend, so wird beim vorliegenden Drama jede Bühnenbearbeitung wesentliche Aenderungen des uns durch die Folio-Ausgabe von 1623 überlieferten Originals vornehmen müssen. Unbedingt nothwendig erscheint mir zunächst eine Veränderung des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akt. Im Original, wo der erste Akt mit der Ermordung des Herzogs von Clarence schließt, umfaßt derselbe nicht weniger als 1032, der zweite Akt dagegen nur 419 Verse. Abgesehen von diesem etwas starken Verstoß gegen die theatralische Oekonomie, wird der 1. Akt hierdurch, indem er die hochspannende Werbescene zwischen Anna und Gloster und gleichzeitig die erschütternde Traum- und Mordscene des Clarence einschließt, mit Effectstellen förmlich überfüllt, so daß die andern Akte dagegen vollständig abfallen müssen. Ich schließe daher diesen Akt, wie auch Devrient thut, nach der dritten Scene, die den innern Zwiespalt am Hof des kranken Königs Eduard schildert. Hiermit umfaßt er vollständig die eigentliche Exposition des Stücks. Auch ist durch diese Theilung erreicht, daß beide Akte ziemlich gleiche Länge erhalten, und überdieß, was mir die Hauptsache war, kommt das tragische Schicksal des Clarence zu weit hervorragenderer Geltung, indem sich jetzt im 2. Akt an die Ermordungsscene unmittelbar die von Eduard veranstaltete Versöhnungsscene anschließt, die so verhängnißvoll durch die Nachricht von Clarence Tod unterbrochen wird. Indem ich schließlich, mit Dingelstedt übereinstimmend, die Unterredung der Bürger (3. Scene des 2. Aktes bei Schlegel) dem folgenden Akt überwies, den sie sehr charakteristisch einleitet, umfaßt nunmehr der 2. Akt, ganz wie der erste, einen geschlossenen Abschnitt der Handlung. Diese Aenderungen setzen, meiner Ansicht nach, die wundervolle Architectur des Drama's erst in ihr volles Licht.

Durch meine Bearbeitung sind die 3600 Verse des Originals auf 2350 reduzirt, die in weniger als drei Stunden abgespielt werden können.

Ich gehe demnächst zu einer kurzen Erörterung und Motivirung der mit den einzelnen Scenen vorgenommenen Aenderungen über. Die angegebenen Akt- und Scenenzahlen sind die meiner Bearbeitung; wo sie vom Original (Schlegel'sche Uebersetzung) abweichen, ist dies in Parenthese beigefügt.

Akt I.

Scene 1. Gloster's Monolog ist etwas gekürzt; dann sind die 9 vorletzten Zeilen durch 5 Verse aus dem letzten Monolog im 3. Theil Heinrich VI. ersetzt, die denselben Gedanken (die Einflüsterungen an Eduard) kürzer und dem Wesen des Monologs entsprechender ausdrücken.

Die unmittelbar folgenden Gespräche mit Clarence und Hastings sind nur ganz unbedeutend gekürzt, oder geändert. Hierin und in andern Scenen sind die im Dialoge erwähnten historischen Personen, zur Erleichterung des Verständnisses, in ihren Beziehungen zu dem Redenden oder untereinander, kenntlicher gemacht, sei es durch Hinzufügung der verwandtschaftlichen Bezeichnungen, sei es durch kleine Zusätze, wie z. B. bei der ersten Erwähnung der Frau Shore, welche dem Chronisten zufolge von Eduard als seine „lustigste Geliebte" bezeichnet wurde, bei den Erwähnungen Elisabeth's, der gewesenen Wittwe Grey's u. s. w.

Scene 2. Die Werbescene zwischen Gloster und Anna ist nur wenig gekürzt, unter Beseitigung einzelner starker Ausdrücke. Die Umstimmung Anna's aus der Empörung und Trauer bei ihrem Auftreten bis zu der haltlosen Hingebung beim Abschiede, geht an und für sich bis an die Grenzen des ästhetisch und ethisch Möglichen, wohl sogar noch darüber hinaus; jede wesentliche Abkürzung, jede Unterdrückung der von Richard aufgewandten Verführungskünste müßte den schon so unwahrscheinlichen Ausgang als noch unnatürlicher erscheinen lassen. Einen besonderen Werth lege ich an der Stelle, wo Gloster der Anna den Ring anbietet, auf die von mir

in dem mehrerwähnten „Essay“ ausführlich motivirte Weglassung der bei Schlegel und bei allen bisherigen Bearbeitern der Letzteren zugetheilten Antwort: „Annehmen ist nicht geben“. Hiervon ist noch weiter unten die Rede.

Scene 3. Der erste Theil dieser Scene, bis in den Wortstreit Gloster's mit der Königin und Rivers, ist nur wenig gekürzt. Bei dem Hinzutreten Margarethen's habe ich zunächst die Reden gestrichen, welche Letztere zwischen die heftigen Anklagen Gloster's hineinwirft, während sie sich, von den Anwesenden unbemerkt, im Hintergrunde hält. Eine drastische Mimik ist hier viel wirksamer als jene Einreden, die nur den raschen Fluß der Rede Gloster's unterbrechen und die Illusion, daß Margarethe unbemerkt Zuhörerin sei, doch nicht aufkommen lassen. Will man jene Einreden beibehalten, so müssen sie (dieß hat auch wohl Shakespeare so gewollt) wirklich „hineingeredet“ werden; Gloster's leidenschaftlich gefärbte Rede muß jedenfalls ihren ungestörten Fortgang nehmen, wenn ihre Wirkung nicht vollständig aufgehoben werden soll. Die darauf folgende Verwünschungsscene, die den Eindruck des Entsetzens, des Peinlichen in Mienen und Haltung der Anwesenden unausgesetzt auf's mannigfaltigste abspiegeln muß, ist ziemlich wenig gekürzt, in der Voraussetzung, daß die schwierige, außerordentliche Mittel erfordernde Rolle der Margarethe gut zu besetzen ist. Wo dies nicht der Fall, kürze man allerdings diese Rolle und somit die ganze Verwünschungsscene bedeutend stärker als ich es gethan, da hier das erhabene zu leicht ins Lächerliche umschlägt.

Akt II.

Scene 1. (Schlegel A. I. Sc. 4) In der Traumerzählung des Clarence und der Unterredung mit Brakenbury sind nur wenige Verse gestrichen oder geändert, ebensowenig in der Unterredung, die die Mörder mit einander halten. Ihr Gespräch mit Clarence bedurfte dagegen stärkerer Kürzungen, namentlich in den Stellen, die sich weitläuftig auf dessen in Heinrich VI. erwähnten, jedoch dort wenig hervortretenden Thaten und Vergehen beziehen. Wenn man

diese Scene und den Galgenhumor der Mörder überhaupt in dem Stück zuläßt, so müssen die Charaktere der Letzteren auch zur vollen Entwickelung gelangen können; will man sie, wie in so vielen Bearbeitungen, auf wenige Worte zusammenstreichen, so bliebe lieber die Scene ganz weg, was ich jedoch für eine Versündigung gegen Shakespeare halten würde.

Scene 2. (Schlegel A. II. Sc. 1) In dieser Scene ist wenig gestrichen, bis auf die Fürbitte des hinzudringenden Stanley, ein Intermezzo, das nur störend wirken kann. Auf eine vollendete Darstellung dieser Scene lege ich großes Gewicht; wenn sie bisher meist konventionell abgespielt wurde und ziemlich unbeachtet vorüberging, so liegt dies an Unterschätzung ihrer großen Bedeutung im Drama. Zunächst muß mit großer Feinheit das Gezwungene, Conventionelle in der durch König Eduard veranstalteten Versöhnungescene hervortreten; jeder Einzelne sucht sich dem König wie dem Gegner gegenüber den Anschein der Aufrichtigkeit zu geben, während das Frostige im Ton der Reden, sowie ein feines Mienenspiel dem Zuschauer die Fortdauer des innern Hasses und Widerstrebens kund geben müssen. Nur der König und die Königin glauben voll und warm, eine wirkliche Versöhnung erzielt zu haben; desto furchtbarer ihr Erschrecken, als der hinzutretende Gloster den Tod des Clarence meldet, dessen Leben die Königin eben als Pfand der Versöhnung erbitten wollte. Diese Nachricht muß gleichsam wie ein Donnerschlag in die Versammlung fallen; das Erschrecken der Anwesenden muß so intensiv sein, daß es im Gleichgewicht steht mit dem furchtbaren Eindruck, den die unmittelbar vorhergegangene, breit ausgeführte Ermordungsscene des Clarence im Zuhörer zurückgelassen hat. Der Schreck muß demnächst bei allen Anwesenden, insbesondere bei der Königin, unmittelbar in die Sorge für das Leben des kranken Monarchen übergehen, welcher sich unter dem Eindruck der fürchterlichen Nachricht so aufregt, daß er am Schluß seiner in steigender Erregung gesprochenen Rede besinnungslos zusammenbricht.

Scene 3. (Schlegel Sc. 2) Bis auf die allzu langathmigen Klagelieder der Elisabeth, der Kinder des Clarence und der alten

Herzogin York, sind in dieser Scene nur einzelne Verse gestrichen. Die beiden Kinder habe ich beibehalten; in diesem Gemälde, welches fast nur die Schattenseiten der Menschheit abspiegelt, dürfen Lichtpunkte, wie sie in der Vorführung unschuldiger Kinder liegen, nicht ausgelöscht werden.

Akt III.

Scene 1. (Schlegel A. II. Sc. 3) Diese den Akt sehr effectvoll eröffnende Scene habe ich vollständig beibehalten, wiewohl sie sonst in den meisten Bearbeitungen fehlt. Dieselbe muß als historisches Situationsbild aufgefaßt und zu einer Volksscene erweitert werden, in der die drei Bürger die Sprecher machen, während eine erregte Menge sich theils um sie schaart, theils mimisch ihre eigenen Gedanken austauscht. Die Scene ist unverändert geblieben; nur die Mittheilung über die Gefangennahme von Rivers, Grey und Vaughan wurde aus der im Original folgenden Scene (bei Schlegel Sc. 4) hier kurz eingeschaltet, letztere aber im Uebrigen ganz gestrichen, da sie im Verhältniß zu ihrer Länge nicht Interesse genug bietet, auch die durch den Inhalt der Scene motivirte Flucht der Königin in die Freistatt Westminster ohne alle Folgen für die fortschreitende Handlung bleibt, ja ihrer später gar nicht einmal mehr Erwähnung geschieht.

Scene 2. (Schlegel A. III. Sc. 1) Bis auf die Weglassung des nichtssagenden Empfangs durch den Lord Mayor, und die Unterhandlungen wegen Entführung des kleinen York aus der Freistatt Westminster, ist diese Scene unverändert geblieben. Dagegen sind die Schlegel'sche 2. und 3. Scene ganz gestrichen, wiewohl ich die Einwendungen, die sich gegen das Streichen der 2. Scene erheben lassen, nicht unterschätze. Bei ihrer Beseitigung (sie ist der Charakteristik und dem Schicksale des unvorsichtigen Hastings gewidmet) leitete mich die Rücksicht, daß Hastings doch auf der Bühne nicht zu bedeutender Wirkung gelangen kann, und es gerathener erscheinen möchte, einzelne Rollen oder Scenen, auch wenn sie nicht zu den untergeordneten gehören, stärker zu kürzen, eventuell ganz zu streichen, um dafür diejenigen Charaktere zur vollen Geltung kommen

zu lassen, die das Stück hauptsächlich tragen. — Die Streichung der 3. Scene betreffend, so treten die Persönlichkeiten von Rivers, Vaughan und Grey nicht genug hervor, um ihren letzten Worten vor der Hinrichtung besonderes Interesse zu verleihen; diese Streichung unterliegt jedenfalls weit geringerem Bedenken als die der 2. Scene, die eventuell beizubehalten wäre, falls die Rücksicht auf die Zeit es gestattet.

Scene 3. (Schlegel Sc. 4) Die Rathsscene in Baynard=Castle blieb, von einigen Kürzungen abgesehen, unverändert. Dagegen ist die Schlegel'sche 5. Scene (die Comödie mit dem Lord=Mayor, um Hastings Tod zu rechtfertigen) ganz gestrichen und ihr für den Fortgang wesentlicher Inhalt in einen, von mir beigefügten, die folgende Scene einleitenden Monolog Gloster's zusammen gezogen. Auch die 6. Scene (Monolog des Kanzelisten) ist gestrichen, da sie zu wenig Interesse bietet.

Scene 4. (Schlegel Sc. 7) Diese letzte große Heuchlerscene in Baynard=Castle ist nur wenig gekürzt, mit besonderer Rücksicht auf die vorhergegangene Streichung der gleichartigen Scene mit dem Lord=Mayor.

Akt IV.

Scene 1. Diese Scene vor dem Tower habe ich, einige Kürzungen abgerechnet, vollständig beibehalten und lege hierauf, wiewohl sie meines Wissens in allen bisherigen Bearbeitungen weggelassen wird, den allerentschiedensten Werth. Zunächst halte ich es für ästhetisch geboten, Anna, wie hier geschieht, nochmals auftreten zu lassen, um durch den Anblick ihrer tiefen Reue das peinliche Bild zu verwischen, welches die Werbescene des 1. Aktes im Hörer zurücklassen mußte; wo so viel Krasses zusammengehäuft war, dürfen die Momente der Versöhnung nicht weggewischt werden. Die Scene verdankt unstreitig diesen Rücksichten ihren Ursprung und bekundet auf's glänzendste Shakespeare's feines Gefühl. Nächst der Rücksicht auf den Abschluß des Anna=Charakters heischt aber die Charakteristik der Elisabeth unbedingt die Beibe=

haltung der Scene; ehe sie in die große Versuchung der Werbescene eintritt, soll der Zuhörer, nach Shakespeare's Intention, einen Blick in die ganze Tiefe ihrer, den Ehrgeiz, wie jede andere Regung überstrahlenden Mutterliebe gewinnen. Man fasse überhaupt in's Auge, wie tief meine abweichende Auffassung des Elisabeth=Charakters in die theatralische Vorführung dieses Stückes eingreift.

Scene 2. In dieser Scene ist nur wenig gekürzt. Daß Richard hier persönlich den Tyrrel wählt und rufen läßt, anstatt erst einen Edelknaben nach einem passenden Mörder zu befragen, ist, neben der Kürzung, zugleich eine sehr einleuchtende Verbesserung, die schon Dingelstedt vorgenommen hat.

Scene 3 ist nur sehr wenig gekürzt, sonst unverändert geblieben.

Scene 4. Aus ähnlichen Gründen, wie schon Akt I. Sc. 3 entwickelt, sind hier die Einreden Margarethen's bis zu dem Punkt, wo sie hervortritt, gestrichen. Die darauf folgende Scene des Mutterfluchs ist nicht gekürzt, wohl aber die sich anschließende Werbescene zwischen Richard und Elisabeth, deren Beibehaltung und richtige Durchführung im Uebrigen eine der hervorspringendsten Abweichungen gegenwärtiger Bearbeitung bildet. Bei Dingelstedt, dem einzigen Bearbeiter, der sie überhaupt bringt, erscheint sie übermäßig gekürzt und verläuft, durch seine abweichende Auffassung des Elisabeth=Charakters bedingt, vollkommen resultatlos. Bei dieser Auffassung lasse man sie lieber ganz weg, wie solches überhaupt nach der bisher gangbaren Ansicht: „daß Richard die Elisabeth, wie früher die Anna, besiege", ganz motivirt war. In dieser Auffassung, die Mutter dem Mörder der Söhne ihre Tochter verkaufend, müßte die Scene mehr als widerwärtig wirken. Wie ich dagegen in dem mehrgenannten Essay weitläufig erörtert, geht Elisabeth, Richard durch verstellte Nachgiebigkeit täuschend, als Siegerin aus diesem dialektischen Zweikampf hervor. Da also, meiner Auffassung nach, Richard's Werbung bei Elisabeth erfolglos bleibt, so waren Kürzungen des überaus langen Gesprächs weit eher erlaubt als in der Anna=Scene.

Der Schluß der 4. Scene, das allmähliche Eintreffen von abwechselnd traurigen und frohen Botschaften ist beinahe unverkürzt und unverändert geblieben.

Die bei Schlegel anschließende letzte (5.) Scene des Akts, die Unterredung Stanley's mit Urswick, ist gestrichen; das wesentliche daraus, daß nämlich Elisabeth ihre Tochter dem Richmond zusagt, wird in dem folgenden Akt von Stanley persönlich dem Letzteren mitgetheilt.

Akt V.

Scene 1. (Schlegel Sc. 2 und Theil der Sc. 3). Die erste Scene des Originals, Buckingham's Gang zur Hinrichtung, ist gestrichen.

Aus scenischen Gründen, um die allzuhäufigen Verwandlungen zu vermeiden, welche hier bei treuer Anlehnung an Shakespeare's Text unvermeidlich wären, ist hier das dreimalige Auftreten Richmond's (2. und Theil der 3. Sc. nach Schlegel) in ein einziges zusammengezogen.

Scene 2. (Theil der Sc. 3 bei Schlegel). Das gleiche gilt hinsichtlich der parallel gehenden Richard-Scenen, die im Original zweimal durch das Wiederauftreten Richmond's unterbrochen werden, hier aber in eine vereinigt sind, die mit der auf die Geistererscheinungen folgenden Unterredung Richard's mit Catesby schließt. Nur wenige Zeilen sind gekürzt oder geändert, bis auf die Reden der Geister an Richard und Richmond, welche ich vollständig gestrichen habe. Die Gründe für diese von der bisherigen Uebung vollständig abweichenden Neuerung (bei der ich mir allerdings das Gewicht der Gegengründe nicht verhehle) sind keineswegs scenischer, sondern lediglich ästhetischer Natur. Die scenischen Schwierigkeiten haben Dingelstedt und Laube in so genialer Weise beseitigt, daß sie keinen Anstoß mehr bieten. Allein dennoch habe ich bei all den vielen vorzüglichen Vorstellungen dieses Stücks, denen ich je beiwohnte, stets gefunden, daß die Darstellung nicht packt, daß die monotonen Reden der Geister den beabsichtigten Eindruck des Erschütternden, Grauenvollen auch nicht im Entferntesten hervorbringen, ja daß sie,

selbst wenn man die Zahl der redenden Geister, (bei Shakespeare 11) bedeutend reducirt (z. B. bei Laube bis auf 3), oder, wie es auf der englischen Bühne geschieht, die Anreden an Richmond ganz streicht (bloß die an Richard beibehält), im Großen und Ganzen langweilen. Der tiefere Grund, daß die scenische Darstellung es hierin zu keiner Wirkung auf den Zuschauer bringen kann, liegt meiner Ansicht nach darin, daß die Reden überhaupt hier unangemessen, unnatürlich sind. Die redenden Geister sind hier nicht, wie z. B. im Hamlet, Revenants, die körperlich ihr Grab verlassen haben und zeitweise in die Reihe der redenden und handelnden Personen mit eintreten, sondern es sind Traumbilder, Visionen, deren Reden jedoch der ganzen Scene den Charakter des Traumhaften, Visionären nehmen, sie zu realistisch färben. Traumbilder erscheinen zu lassen, ist nicht anstößig, kann sogar heute noch höchst wirkungsvoll sein, z. B. die Vision in Egmont. Die Traumbilder aber reden zu hören, vernichtet unrettbar die Illusion. Zu Shakespeare's Zeiten, wo der Glaube an Geister und Gespenster noch im Volke lebte, auch daß ästhetische Gefühl weniger ausgebildet war, mochte dies keinen Anstoß erregen, ja sogar den Absichten des Dichters entsprechend wirken. Läßt man aber einmal den Satz zu, daß die Bearbeitung älterer Stücke alles auszumerzen berechtigt, ja verpflichtet ist, wofür uns die naive Anschauungsweise der damaligen Zeit vollständig abhanden gekommen, so ist die Streichung dieser Geisterreden gewiß in erster Linie gerechtfertigt; deren Ersetzung durch bloße Geistererscheinungen (siehe weiter unten), wird die klare Auffassung der Situation durchaus nicht beeinträchtigen, überdies den peinlichen Anblick des sich ruhelos auf dem Ruhebett herumwerfenden Richard wesentlich abkürzen. Wo möglich sollte eine passende musikalische Begleitung den Eindruck der Vision vervollständigen helfen. — Will man übrigens, meiner Ansicht entgegen, die Geisterreden beibehalten, so reduzire man jedenfalls die Zahl der Redenden auf drei, höchstens vier.

Scene 3. (Theil der 3. Scene bei Schlegel). Die Anordnung, daß die vorhergehende Scene in Richard's Zelt spielte, daß also

die alte, für unser Gefühl lächerliche Einrichtung beseitigt ist, wonach die Zelte Richard's und Richmond's, bloß durch Versatzstücke getrennt, gleichzeitig auf der Bühne aufgeschlagen wurden, bedingt hier eine Verwandlung und eine neue Scene, in der Richmond von seinem Traum erzählt und die Truppen vor der Schlacht anredet. Nur wenige Worte sind hierin geändert.

Scene 4. (Schluß der 3. Scene und Scene 4 bei Schlegel.) Es folgt, als Parallelscene der vorhergehenden, das Wiederauftreten Richard's und dessen Anrede an die Truppen, worin gleichfalls nur sehr wenig geändert und gekürzt ist.

Der Schluß, die Scene auf dem Schlachtfeld von Bosworth, ist gleichfalls, bis auf einige Kürzungen in der Schlußrede Richmond's, unverändert geblieben.

Aus dieser Erörterung ergiebt sich, daß die vorgenommenen Aenderungen des Textes sich vorwiegend auf Kürzungen, die jedoch durchaus nicht nach Herkommen, sondern ganz selbstständig bemessen sind, erstrecken, daß ferner Scenen, von denen ich die höchste Wirkung erwarte, namentlich die Scene vor dem Tower (Akt IV. Sc. 1 der Bearbeitung) und die große Werbescene zwischen Richard und Elisabeth, beibehalten sind, die bisher weggelassen wurden. Es ergiebt sich weiter, daß die eigenen Zuthaten behufs Ausfüllung von Kürzungen, oder historischer Erläuterung, das äußerste Maaß einhalten, und daß endlich auch die des formalen oder materiellen Verständnisses, sowie des Wohlklangs halber vorgenommenen vielfachen Aenderungen des Schlegel'sches Textes, oder die Umänderung in der scenischen Folge, nirgendwo in die Handlung des Stücks, die Charakteristik der Personen, oder das Colorit der Sprache wesentlich eingreifen. Ueberall herrscht nur die Tendenz: des Dichters eigne Intentionen zum klarsten Ausdruck gelangen zu lassen, nicht ihn zu verändern, oder zu verbessern.

Zur Charakteristik der einzelnen Rollen in der ungefähren Reihenfolge ihrer Bedeutung im Stück übergehend, so gehört die Titelrolle Richard III.*) zu derjenigen, welche jeden denkenden Künstler, der an ihre Darstellung herantritt bereits vielfach zu Nachdenken und Studium angeregt haben wird. Als historische Persönlichkeit repräsentirt er jene äußerste Tyrannei und Grausamkeit, welche als Endresultat eines langjährigen Bürgerkrieges unausbleiblich war; Richard war der Sprößling einer entmenschten Zeit. Als Einzel-Persönlichkeit ist er der Typus jener geistig begabten, aber körperlich mißgestalteten Menschen, die in ihrer, durch den Spott über ihre Mißgestalt noch mehr gesteigerten Verbitterung ein Recht zu haben glauben, von der Vorsehung durch Ueberschreitung der normalen Sittengesetze Ersatz für jene Mängel einzuziehen, die da glauben sich an der Menschheit selbst rächen zu dürfen für die Freuden, die ihnen versagt sind, für den Spott, den sie von Einzelnen zu erdulden haben, die ein Privilegium für die rücksichtsloseste Selbstsucht in Anspruch nehmen.

Ich empfehle vor allem das Studium der vortrefflichen Arbeit Rötscher's über die Auffassung und Darstellung dieses Charakters, da ich nur wiederholen könnte, was dort meisterhaft und erschöpfend gesagt ist. Deshalb nur wenige Bemerkungen meinerseits. Der Künstler möge vor Allem beachten, daß zwei Phasen in Richards Entwickelung hervortreten, die in dem Spiel auf's prägnanteste zur äußeren Erscheinung kommen müssen. Die erste reicht bis zur Thronbesteigung; es ist die Phase der virtuosen, mit teuflischem (aber nicht possenhaftem) Humor gewürzten Heuchelei, für die er sich dann in den Monologen durch cynische Offenherzigkeit entschädigt, die Phase der durch keine Furcht vor dem Diesseits oder Jenseits beeinträchtigten festen Verfolgung seines Endziels. In dieser Phase muß der darstellende Künstler auch seine Kräfte schonen, um sie in der

---

*) Bezüglich der Genealogie der Häuser York und Lancaster verweise ich auf die später folgende Einleitung zu dem ersten Stück des großen Historiencyklus, Richard II.

zweiten und namentlich am Schluß noch kräftig verwenden zu können. Die zweite Phase ist die des Tyrannen; sie wird durch die Thronbesteigung eingeleitet und gelangt unter dem Eindruck des Mutterfluches äußerlich vollständig zur Erscheinung. Selbst der Chronist erwähnt dieser großen Veränderung in seinem Wesen, von dem Augenblick an, wo er den letzten schweren Fluch des Mordes seiner jugendlichen Neffen auf seine Seele geladen. Die Heuchelei hat er als lästig und überflüssig bei Seite geworfen; wo er das alte Hülfsmittel, wie bei der Unterredung mit Elisabeth, nochmals hervorsuchen will, versagt es den Dienst. Durch Despotie nur will er fortan herrschen. Er wird stolz, rauh, beleidigend gegen Freund und Feind; seine Selbstbeherrschung hört auf, eine fieberhafte Unruhe und Ungeduld ergreift ihn. Regungen des Aberglaubens gehen den Gewissensbissen voraus, die sich stufenweise bis zu einer solchen Entzweiung seines Wesens steigern, daß er zuletzt, gleichwie ein Brennender, der in's Wasser springt, den Tod auf dem Schlachtfelde sucht, nur um der unerträglich gewordenen größeren Qual des Gewissens los zu werden.

Nur großen geistigen und physischen Mitteln wird es gelingen, diese kolossale Rolle völlig zu bemeistern und insbesondere die Grenzen des Schönen inne zu halten.*) Es ist dabei von großer Wichtigkeit, die Häßlichkeit der äußeren Erscheinung nicht zu übertreiben, insbesondere jeden an's Gemeine streifenden Zug zu verbannen. Die in den Dramen Heinrich VI. und Richard III. enthaltenen, auf Holinshed basirten Schilderungen malen zwar in endloser Variation Richard's körperliche Mißbildung aus. Allein einmal ist nicht zu übersehen, daß diese Schilderungen von dem Haß der Gegner, oder

*) Es möge hier noch eine treffliche für den Schauspieler wichtige Bemerkung Vischer's (Kritische Gänge, S. 48) Platz finden. Er sagt: „Großer kriegerischer Muth, eine bärenhafte Tapferkeit, giebt dieser ungeheuren Abstraction die nothwendige sinnliche Realität. Man darf Richard nicht unmittelbar als sublimirten Verstandesbösewicht fassen; eine plumpe, grobe Natur ist die derbe Grundlage seiner Persönlichkeit, er ist ganz durch und durch Mann, eine rohe Naturkraft."

von ironischer Selbstverspottung diktirt, also verzerrt und übertrieben sind. Dann aber hat die Darstellungskunst ihre eigenen ästhetischen Gesetze. Wie ein schreiender Laokoon in der Dichtung schön sein kann, in der Plastik unschön sein würde, so hat auch das Häßliche in der Schauspielkunst Grenzen, die der Dichtung zu Liebe nicht überschritten werden dürfen. Auch in dieser Beziehung giebt Rötscher treffliche Regeln. Eine Erhöhung der Schulter und Nachschleifen des Fußes genügt zur Unterstützung des Mienenspiels und der Stimme, um das Dämonische in Richard mit höchster Wirkung zur Geltung zu bringen. Auch möchte ich noch hervorheben, daß der historische Richard ein junger Mann war; 1452 geboren, starb er 1485, also im Alter von 33 Jahren; bei der Werbung um Anna war er 21 Jahre alt. Warum erschweren sich die Künstler ihre Aufgabe, indem sie ihn weit älter darstellen?

Noch auf Einen Punkt möchte ich hier speciell aufmerksam machen, gerade weil er von den meisten Darstellern dieser Rolle aus den Augen gelassen wird; ich meine nämlich die Gesichtszüge Richard's. Rötscher sagt: „Das Antlitz muß große, aber in's Furchtbare gehende Gesichtszüge haben." Wenn uns Richard von vornherein mit niedriger Stirn, die buschigen, vorn überhängenden Haare dicht über den Augen abgeschnitten, alle Linien der Bosheit und Heuche'ei stark aufgetragen, gleichsam wie ein „Teufel auf dem Präsentirteller" vorgeführt wird er und dabei womöglich noch mit heiserer Stimme spricht, so betrügt sich der Schauspieler selbst um den größten Theil seines Erfolges; die Anna-Scene namentlich wird dadurch zur Karrikatur. Nichts ist Shakespeare's Intentionen mehr entgegen gewesen; gehen wir die ganze Tonleiter der Schilderungen von Richard's Mißgestalt durch, so findet sich mit offenbarer Absichtlichkeit jedes Wort über wirkliche Häßlichkeit seines Gesichts vermieden; ebenso bei Holinshed,*) der über seine Gesichtszüge speciell

*) In einem späteren Theil der Chronik findet sich allerdings der Ausdruck seines Gesichts als „grausam und boshaft" geschildert. Doch bezieht sich dies auf seine Haltung in der letzten Phase seines Lebens. Hier findet

sagt, daß sie gewesen seien: „was man bei vornehmen Leuten kriegerisch (warlicke) nenne." Es scheint sogar aus verschiedenen Stellen hervorzugehen, daß Shakespeare die Gesichtszüge Richards, wenn auch mit unheimlichem Ausdruck (den nur der Eingeweihte, der Zuschauer, durchblicken sieht), doch als männlich schön gedacht hat, um der Illusion zu Hülfe zu kommen. Der kleine Sohn des Clarence (A. II. Sc. 2) liebt ihn und kann nicht denken, daß er sich verstellen könne; Kinder sehen doch hierin so scharf und urtheilen vor Allem nach den Gesichtszügen. Hastings (A. III. Sc. 4) sagt von ihm:

Ich denke, Niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Haß wie er;
Denn sein Gesicht verräth euch gleich sein Herz.

Von einem wirklich häßlichen Gesicht konnte er so nicht sprechen. Buckingham (A. III. Sc. 7) schildert ihn der Bürgerschaft nach seinen Gesichtszügen, als das ächte Abbild seines ritterlichen Vaters York; die Beschreibung müßte, wie Walpole richtig bemerkt, Gelächter erweckt haben, wenn Richard's Gesicht häßlich, oder dem Vater unähnlich war. Nur in der zweiten Phase, nach dem Ende hin, darf auch der bis dahin vor Dritten zurückgedrängte dämonische Ausdruck mehr hervortreten und die furchtbare Seelenqual sein Gesicht vorzeitig durchfurchen und verzerren, seine Gestalt beugen. Von der Stimme gilt dasselbe. Sie muß in der ersten Phase allen Affecten, den zärtlichsten wie den rauhesten, dienstbar sein und erst gegen das Ende hin darf sie hart, tonlos, vor Aufregung heiser werden. Auch hierüber hat Rötscher treffliche Bemerkungen gemacht.

Was die Auffassung einzelner schwieriger Stellen der Richard-

---

sich auch die von Shakespeare A. IV. Sc. 2. benutzte Bemerkung, daß er sich in die Unterlippe zu beißen pflegte, wenn er in Gedanken versunken, oder ärgerlich war. Diese, sowie die fernere Bemerkung, daß er in fortwährender Unruhe den Dolch oft halb aus der Scheide gezogen, dann wieder zurückgestoßen habe, lassen sich bei der Darstellung der Rolle gut verwerthen.

rolle betrifft, so enthalten die beigefügten Bühnenweisungen meine Ansichten darüber. Nur bezüglich zweier Stellen, wo die Aesthetiker kontrovers sind und Shakespeare selbst durchaus keine direkte Anleitung für die richtige Auffassung giebt, möchte ich hier meine Meinung aussprechen. Es betrifft Richard's Verhalten bei den Flüchen Margarethens (A. I. Sc. 3) und seiner Mutter (A. IV. Sc. 3). Im ersten Fall, wo der Fluch von Jemand ausgeht, der selbst von Verbrechen befleckt war, machen sie auf Richard keinen Eindruck; er fängt sie gleichsam spielend auf und wirft sie auf die Urheberin zurück. Unter dem Mutterfluch dagegen bricht er körperlich und moralisch zusammen und rafft sich nur mühsam wieder auf zu der (politisch nothwendigen) Werbung um Elisabeth's Tochter. — Ueber Richard's Spiel in der Werbescene am Sarg folgen weiter unten noch einige Bemerkungen bei der Anna-Rolle.

Nach Richard erwähne ich zuerst der Buckingham-Rolle, welcher bisher, wie die Besetzungen am besten zeigen, viel zu wenig Beachtung zugewandt ward. Buckingham war Prinz von Geblüt, direct abstammend von Thomas Woodstock, jüngstem Sohn Eduard III. Er war das Haupt des alten Adels und somit der geborene Gegner der Partei der Königin (Rivers, Dorset, Grey ꝛc.), welche Richards Absichten auf die Krone zunächst im Weg stand. Es war somit natürlich daß Richards Augen sich zunächst auf ihn richteten. Der desfallsige „Handel“ dessen Buckingham (A. II. Sc. 2) erwähnt, geht hinter der Scene vor sich; Buckingham ward durch Versprechungen großer Ehren und Vortheile gewonnen und folgte nun Richard blindlings. Dieser behandelt den eitlen, ehrgeizigen, grundsatzlosen, habsüchtigen Buckingham auf eine Weise, die mit Geschick angewandt, bei solchen Menschen ihre Wirkung nie verfehlt. Er bläst ihm seine Ideen ein und macht ihn hinterher glauben, es seien Buckinghams eigene Anschläge gewesen, er, Richard, sei nur der Befolger derselben. Deshalb, sowie zugleich aus Vorsicht, läßt er den eitlen Buckingham auch stets das Wort führen, so Rivers gegenüber (A. II. Sc. 2), wie beim Lord Cardinal und bei Catesby (A. III. Sc. 1), beim Mayor von London (A. III. Sc. 5) u. s. w.

Buckingham „glaubt stets zu schieben und er wird geschoben.“ Mit wahrem Cynismus läßt er sich von Richard, wie von einem Regisseur, seine Schauspielerrolle einstudiren; es gewährt ihm ein sichtbares Vergnügen dieselbe abzuspielen; er ist, wie Nero, eitel auf sein Schauspielertalent und rühmt sich desselben, kurz er schwelgt förmlich in seiner eigenen Erbärmlichkeit und Selbsterniedrigung. Ein Affe Richard's, mit feinem Geschick von Shakespeare neben ihn hingestellt, ähnlich wie Wagner neben Faust, ist er der Typus der erbärmlichen, wie Richard der genialen Heuchelei. — Nur bis zur Theilnahme an dem Mord der Kinder Eduards will Buckingham nicht folgen, und da Richard gleichzeitig aus Aerger hierüber die gemachten Versprechungen nicht erfüllt, verläßt er ihn und geht damit seinem wohlverdienten Untergang entgegen. — Von Wichtigkeit ist es hierbei, die Bedeutung Buckinghams auch äußerlich mehr hervortreten zu lassen, als dies bisher geschieht. Buckingham ist, wie gesagt, königlicher Prinz; er steht zu Richard also vollkommen anders wie die übrigen Edelleute von seiner Partei, er ist gleichsam sein Compagnon, die übrigen (Catesby, Lovel, Ratcliffe) seine Werkzeuge. Buckingham ist Richard gegenüber vertraulich wie mit Gleich- oder nur wenig höher Gestellten, den Uebrigen gegenüber von aristokratischer Haltung. Die ganze Umgebung muß Buckingham, nächst Richard, äußerlich besondere Ehrerbietung bezeugen, auch Buckinghams Kleidung weit prächtiger, wie die der übrigen Edelleute sein; die Abzeichen der königlichen Abstammung dürfen nicht fehlen. So äußerlich unterstützt und von einem tüchtigen Charakterspieler dargestellt, wird die Buckingham-Rolle eine ganz andere Bedeutung gewinnen als bisher.

Clarence gewinnt in Richard III., wenn auch bloß leidend, eine Bedeutung, welche die Entwickelung dieses Charakters in Heinrich IV. nicht erwarten ließ. Schon mit Rücksicht auf die berühmte Traum-Erzählung, welche, meisterhaft vorgetragen, von erschütternder Wirkung ist, bedarf die Rolle eines Darstellers, welcher die Gabe effektvoll zu rezitiren im höchsten Grade besitzen muß. Im Uebrigen

ist die Auffassung der Rolle nicht zu vergreifen. Clarence steht im besten Mannesalter.

Eduard IV., der in seinem 42. Lebensjahr starb, ist hier nur der mit Sorgen um die Zukunft des Reichs und seiner Familie gequälte, an den Folgen seiner Ausschweifungen hinsiechende König, nicht mehr die glänzende, ritterliche Erscheinung aus Heinrich VI. Seine letzte Freude, die Versöhnung, die er zwischen den streitenden Parteien gestiftet zu haben glaubt, wird durch die von Richard hinterbrachte Nachricht von Clarence Ermordung grausam vernichtet. Seine letzte Rede muß in fieberhafter Erregung gesprochen werden, welcher zuletzt der sieche Körper unterliegt; es ist dies in der Bearbeitung noch etwas drastischer hervorgehoben, als im Original.

Die Rolle des Grafen Rivers muß mit feinstem Anstand gespielt werden. Er war der Führer des um die Königin geschaarten, hauptsächlich aus deren Verwandten gebildeten neuen Adels, einer Schöpfung Eduard IV.; den glühenden Haß des alten Adels, wie des Volks, gegen diese Emporkömmlinge wußte Richard sehr zu seinen Gunsten zu benutzen. In der 3. Scene des I. und der 2. des II. Aktes muß dieser Gegensatz der beiden Parteien, Richard, Buckingham, Hastings auf der einen, Rivers, Dorset und Grey auf der andern, in Gruppirung und Haltung stets prägnant hervortreten. Rivers, Bruder der Königin Elisabeth, ist eine Repräsentationsrolle; er steht im besten Mannesalter; Dorset und Grey, Söhne der Königin aus erster Ehe, sind Jünglinge.

Die Rolle des Richmond, des Stammvaters der Tudors, Vereinigers der weißen und rothen Rose*) ist für den befrie-

---

*) Er verdient diese Bezeichnung historisch allerdings nicht, indem zwar seine Gemahlin die Erbin der Yorks war, seine eigenen Ansprüche auf Lancaster'sches Erbrecht dagegen nicht Stich halten. Seine Mutter, die Herzogin von Richmond (in dritter Ehe mit Stanley vermählt) stammte allerdings von Johann von Gaunt, Herzog von Lancaster, jedoch aus einer illegitimen Verbindung.

digenden Abschluß des ganzen Stücks so wichtig, daß sie mit aller Sorgfalt durch einen jugendlichen, schönen Darsteller besetzt werden muß. Eine ritterliche Haltung und vollkommene Sprachgewandheit sind unbedingt erforderlich.

Bei den übrigen Männerrollen ergiebt sich die Auffassung meistens von selbst. Bei Stanley, dem Stiefvater Richmonds muß schon von Anfang an das fuchsartig Lauernde, Beobachtende hervortreten; in der Versöhnungsscene des II. Akts hält er sich zwischen den Parteien; später geht er mit großer Vorsicht zur Partei des Richmond über. — Hastings ist der leichtsinnige, vertrauensselige, arglose Anhänger Eduard's, den das Schicksal ganz unvorbereitet ereilt. — Brackenbury ist nicht fühllos; er ist jedoch der Fanatiker des blinden Gehorsams, der seine Gefangenen ruhig morden läßt, wenn nur die Befehle formell in Ordnung sind. — Bei den Mördern darf der Galgenhumor nicht in's Possenhafte überschlagen; auch ist der Unterschied zwischen dem hartgesottenen ersten, und dem noch von Regungen der Menschlichkeit heimgesuchten zweiten Mörder nicht zu verwischen. Auch in dem Monolog Tyrrels brechen solche Regungen durch.

Die Volksscene im Anfang des III. Akts und die Einübung der Comparsen empfehle ich der höchsten Beachtung des Regisseurs.

Zu den Frauenrollen übergehend, so besitzt diese Tragödie daran einen großen Reichthum, größer als eine der übrigen Historien. Die, wenn auch nicht umfangreichste, doch schwierigste Rolle ist die der alten Margarethe, der Kassandra des Hauses Lancaster, welche unbedingt eine hochbegabte und vielerfahrene Darstellerin erfordert, wenn sie nicht in's Lächerliche umschlagen soll. Eine hochpoetische Erfindung Shakespeare's muß diese Gestalt nicht allzu realistisch, sondern mehr als ein verkörperter Rachegeist, als ein am hellen Tag umwandelndes Gespenst gehalten werden. Ihre prophetischen Flüche tönen wie die Posaune des jüngsten Gerichtes und die Erinnerung daran lebt in jedem Opfer wieder auf, wenn ihm das Verhängniß naht.

Weniger schwierig, aber für den Erfolg des Ganzen von bis-

her weit unterschätzter Bedeutung, fasse ich Elisabeth als die Hauptrolle des Stücks nächst Richard auf. Mit Rücksicht auf ihre erwachsenen Söhne erster Ehe, Dorset und Grey, muß sie in der Darstellung nicht zu jugendlich (etwa in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre), jedoch noch immer schön und anmuthig gehalten werden. Die Chronik rühmt vor Allem ihre schöne Haltung, ihre Anmuth und wohlgesetzte Rede. Ich habe in dem mehrerwähnten „Essay" zuerst ausführlich dargethan, wie falsch bisher dieser Character beurtheilt worden ist, indem man die Werbescene Richard's im IV. Akt als eine Parallele der Anna-Scene, aus der Richard als Sieger hervorging, auffaßte, während sie in Wirklichkeit deren Gegenstück ist. Elisabeth galt hiernach bisher als eine Mutter, welche dem Mörder ihrer beiden Söhne ihre Tochter verschachert; kein Wunder, daß man bei dieser Auffassung die ganze, mit so großem Fleiß von Shakespeare gearbeitete Werbescene wegließ. Bei dem Schatten aber, den diese unerhörte Schändung des Muttergefühls rückwärts über den ganzen Character warf, konnten alle früheren Aeußerungen tiefsten und wärmsten Gefühls nun auch nicht mehr in reinem Lichte, sondern nur als Phrase, als Comödie erscheinen; man strich deshalb auch diese soweit zusammen, daß nichts mehr blieb als eine kleine Repräsentationsrolle, wie man sie einer bedeutenden Künstlerin gar nicht mehr anbieten durfte. Mit meinem Nachweis, dem sich seitdem so ziemlich alle Shakespeare-Gelehrten angeschlossen haben, daß jene hergebrachte Auffassung der Werbescene falsch sei, daß Elisabeth sich Richard gegenüber nur verstelle, durch jene Werbung umgekehrt ihr Entschluß gereift sei, die Tochter mit Richard's Todfeind Richmond zu verbinden, gewinnt selbstverständlich jene Scene und der Charakter der Elisabeth überhaupt eine ganz andere Bedeutung und liegt hierin einer der wesentlichsten Unterscheidungsmomente gegenwärtiger Bearbeitung von allen Uebrigen. Elisabeth ist in Wirklichkeit die Repräsentantin edler, maßvoller Weiblichkeit, treuester Hingebung an Gemahl, Familie, Kinder; zugleich ist sie klug und vorsichtig, — ganz die Führerin des Gegenspiels gegen Richard. Eine tüchtige Künstlerin kann diese Rolle zur höchsten Wirkung

bringen. So insbesondere das würdevolle Benehmen gegen Gloster A. I. Sc. 3; sodann ihr Spiel in der großen Versöhnungsscene des II. Aktes, wo der Ausruf:

Allmächt'ger Himmel, welche Welt ist dies!

und die darauf folgende tödtliche Angst um den sich durch Aufregung aufreibenden König die tiefste Wirkung hervorbringen müssen. Ferner gehören dahin die Abschiedsworte an den Tower (A. IV. Sc. 1), welche bisher, wie überhaupt die ganze Scene, von den Bearbeitern weggelassen wurden, während sie doch zu den schönsten lyrischen Ergüssen des ganzen Stücks gehören. Endlich die große Werbescene (A. IV. Sc. 4) in ihrer trefflichen Steigerung des immer empörter hervorbrechenden Muttergefühls, welches sich erst bei der plötzlich herausgekehrten Drohung Richard's:

Denn ohne sie erfolgt für mich und Dich u. s. w.

in vorsichtige Verstellung umwandelt. Sie giebt scheinbar nach, läßt ihn glauben, daß sie gehe um ihre Tochter für ihn zu gewinnen; ihre Mimik beim Abgehen, der Abscheu in ihren Zügen, das Zittern ihrer ganzen Gestalt, als der Wütherich ihr zum Abschied die Wange küßt, dürfen aber dem Zuschauer keinen Zweifel darüber lassen, daß ihre Nachgiebigkeit nur eine verstellte gewesen sei, daß sie Richard und seine Anträge verabscheue. Richard selbst, in den ihr nachgeschleuderten wenigen Worten, scheint ungewiß, ob er gesiegt habe; keine Spur des Triumph's wie in dem Monolog nach der Anna-Scene.

Man wird die Bemerkung machen, daß die Darsteller der Richardrolle, wenn sie eben nicht die seltene Tugend besitzen, ihren Erfolg, dem des Ganzen unterordnen zu können, sich im Allgemeinen gegen die Aufnahme dieser Werbescene erklären werden. Sie ist allerdings wenig dankbar für sie; desto dankbarer und nothwendiger aber für die Elisabethrolle. Erkennt man einmal die Nothwendigkeit an, das Uebergewicht der Richardrolle durch Heben der übrigen Rollen zu dämpfen, so kann die Beibehaltung der Werbescene gar nicht mehr in Frage kommen, die einen der wesentlichsten

Bausteine der absteigenden Handlung bildet. In der Darstellung nach meiner Bearbeitung wird überhaupt die Elisabeth, wie man sie bisher auf der Bühne zu sehen gewohnt war, gar nicht wieder zu erkennen sein.

Die Rolle der Anna erfordert, ebenso wie die der Elisabeth, eine bedeutende Künstlerin. Ich habe in dem „Essay" ausführlich erörtert, welche Entschuldigungs=, oder doch Erklärungsgründe für ihre Nachgiebigkeit in der Situation lagen, in der Richard um sie warb, und wie Anna demnach nicht als schlecht und verderbt, sondern nur als schwach aufgefaßt werden müsse; die Künstlerin hüte sich deshalb auch vor zuviel heroischer Kraftverschwendung. Eine Heldenspielerin ist überhaupt für die Anna=Rolle nicht nöthig; ihre anfängliche Leidenschaftlichkeit ist nur ein Aufblitzen der Entrüstung, während ihre späteren Selbstanklagen (A. IV. S. 1) den besten Schlüssel zu den eigentlichen Grundzügen ihres Charakters bieten. Die Werbescene am Sarg gehört jedenfalls zu den größten und wohl auch bizarrsten Aufgaben, welche je der Darstellungskunst gestellt worden sind und der Anna fällt an der Lösung derselben mindestens ein gleich schwieriger Antheil zu wie Richard. Die Waffen, mit denen derselbe in den Kampf geht, sind mit feinster Kenntniß des weiblichen Wesens und der weiblichen Schwäche gewählt und in richtiger Aufeinanderfolge angewandt. Die erste auf Anna berechnete Einwirkung ist die Entfaltung rauher männlicher Kraft und Entschlossenheit. Die an den ersten Edelmann gerichteten Worte:

Schamloser Hund! steh' du, wenn ich's befehle u. s. w.

mit dem höchsten Aufwand von Kraft und Wuth herausgestoßen, so daß die Träger zitternd gehorchen, verfehlen ihre Einwirkung auf Anna nicht und zwar umsoweniger, je plötzlicher und unvermittelter diese höchste Stufe zorniger Aufwallung hervorbricht. Denn kein Weib, wie immer ihr Character geartet sei, kann sich dem überwältigenden Eindruck voller, männlicher Kraftentfaltung entziehen, die hier um so drastischer auf die Prinzessin wirkt, als Richard sofort, ihr gegenüber, in den entgegengesetzten Ton der höchsten Milde, ja Demuth umschlägt:

Sei christlich, süße Heilige! fluche nicht!

In dem nun folgenden ersten Theil des Dialogs beobachtet Richard die Taktik, Anna's heftig erregtes Gefühl austoben, quantitativ sich erschöpfen zu lassen. Sich auf kurze Entgegnungen beschränkend, vermeidet er, sie durch zu viel Widerspruch, oder durch zu stark aufgetragene Bewunderung zu reizen; er sucht sich sogar zu entschuldigen, wenigstens seinen Antheil an dem Tod ihres Gatten zu mildern, während er die Ermordung des „heiligen" Heinrich mehr mit ironischer Gleichgültigkeit behandelt. So wie er aber fühlt, daß Anna's Kraft erschöpft ist, übernimmt er die Führung des Dialogs, dessen zweiten Theil die Worte einleiten:

Um aus dem raschen Anlauf uns'res Witzes
In einen mehr gesetzten Ton zu fallen.

Und nun beginnt der Hauptangriff mit der Erklärung, daß lediglich ihr Reiz, der Wunsch sie zu besitzen, ihm zum zweifachen Morde die Hand geführt. Immer dringender, glühender wird seine Beredtsamkeit und gipfelt, wie er sie hinlänglich vorbereitet glaubt, in der meisterhaft ausgeführten Expectoration:

Ich wollt' es selbst, so stürb' ich auf einmal u. s. w.

die den Wendepunckt der Scene bildet. Aber was Anna bezwingt ist nicht bloß die Wirkung der Worte an sich und der mit dem Scheine höchster Aufrichtigkeit ausgesprochenen Bewunderung ihrer Schönheit, wogegen noch kein Weib in der Welt unempfindlich blieb, sondern in der ganzen Situation liegt der, Herz und Verstand der Prinzessin verwirrende Zauber. Eben noch die leidtragende Wittwe des letzten Sprossen eines ausgerotteten Königsgeschlechts, eine endlose Perspective des Jammers und der Niedrigkeit vor Augen, ohnmächtig, einflußlos. Und plötzlich, ohne Uebergang, ohne Vorbereitung, zu ihren Füßen den als Todfeind geglaubten, mächtigen, gefürchteten Prinzen des siegenden Hauses, ihn, der nie vor einem Weib gekniet, knieend, der nie geweint, weinend, der befehlen konnte, bittend, an dessen Aufrichtigkeit zu zweifeln, Nebenabsichten zu unterstellen, kein denkbarer Grund war, dessen Verstellungskunst Niemand, am wenigsten Anna, ahnte, die kräftigste Männlichkeit im Bunde mit der

vollendetsten Heuchelei. Hatte diese Lage nicht etwas, die weibliche Schwäche Ueberwältigendes, ja mußte nicht gerade die entsetzliche Frivolität in der Wahl von Zeit und Ort der Werbung die einmal unwillkürlich in die Richtung des Glaubens an Richard's Aufrichtigkeit hineingedrängten Gefühle Anna's nur noch mehr in dieser Richtung befestigen und den ersten Eindruck plötzlich in sein Gegentheil verkehren?

Die Prinzessin wirft das ihr freiwillig dargereichte Schwert weg; ihre Niederlage ist entschieden. Den letzten dritten Theil des Dialogs widmet Richard nun, mit wo möglich noch raffinirterer Dialektik, der Befestigung seines Sieges. Er vermeidet dabei jede directe Werbung, er provozirt keine Geständnisse, weil er weiß, daß hierfür Anna doch noch nicht reif ist; er sucht sie nur von seiner Liebe, seiner Reue, noch mehr zu überzeugen und tritt schließlich bloß mit der bescheidenen Bitte hervor, ihm die fernere Bestattung der Leiche zu überlassen und, nachdem er „reuevoll König Heinrich's Grab genetzt mit Thränen" zu gestatten, „in aller schuld'gen Ehr' sie zu besuchen." Man sieht Anna's Fall voraus, aber er vollzieht sich nicht auf der Bühne; dies Maaß hat Shakespeare weislich inne gehalten und die Darstellerin der Rolle hat sich zu hüten, hierüber hinaus zu gehen. Auch muß ihr Abgang von der Scene deutlich darthun, wie dieser ungeheure Widerstreit der Gefühle, Sinne und Verstand gleichsam gefangen genommen halten; selbst ein momentaner Rückfall in die früheren Gefühle des Schreckens und Abscheu's, sobald sie der fascinirenden Gewalt seines Blicks, seiner Rede entrückt ist, darf dabei mimisch angedeutet werden.

Einen Widerspruch mit dieser Auffassung, wonach die Scene bloß das Vorspiel der Niederlage Anna's ist, würde allerdings das ausdrückliche Annehmen des Rings bilden, wodurch die Verlobung gleichsam schon symbolisch vollzogen erschiene. Ich habe aber diese Stelle nicht willkürlich gestrichen, gleichsam um einen Fehler Shakespeare's zu verbessern, sondern in dem „Essay" ausführlich nachgewiesen, wie das Fehlen der betreffenden Stelle („Annehmen ist nicht geben") in der Folio-Ausgabe von 1623, und noch mehr der erst

im Jahr 1765 von Johnson beigefügten Bühnenweisung: „Sie steckt den Ring an", hierzu vollkommen berechtigt. Es wird die richtige Haltung Anna's wesentlich erleichtern, wenn sie hiernach den Ring nicht ausdrücklich anzunehmen und selbst an ihren Finger zu stecken hat, sondern denselben, etwa wie betäubt, abgewandten Blickes, oder gar leise wiederstrebend, von Richard anstecken läßt, der ihr, sofort den Gegenstand verlassend, zu einer Erwiderung gar keine Zeit giebt.

Den versöhnenden Abschluß der Anna-Rolle bildet ihr Widerauftreten im IV. Akt; es ist gleichsam ihr Abschied vom Leben, dessen Ende sie nahen fühlt; das Unglück hat ihren Character geläutert, ihre Selbstanklagen versöhnen uns mit ihr. Unbegreiflich ist es, wie, soweit meine Kenntniß reicht, alle bisherigen Bearbeiter diesen ästhetisch unentbehrlichen Abschluß der Anna-Rolle beseitigt haben und sie mit dem peinlichen Eindruck, den die krasse Werbescene immerhin und trotz aller Virtuosität der Darstellung hinterläßt, vom Schauplatz verschwinden lassen.

Richard's Mutter, die alte Herzogin von York ist das Bild einer achtzigjährigen von Gram und Kummer über den eigenen Sohn tiefgebeugten Greisin. Ihr Schmerz ist resignirt; sie weiß, daß sie keinen Einfluß auf ihren Sohn übt, dessen Heuchelei und Schlechtigkeit sie instinktiv ahnt, ehe er sich noch entlarvt hatte. Als aber die Nachricht kommt, daß Richard ihren Enkeln, den Söhnen Eduard's, nicht bloß Krone, sondern auch Leben geraubt hat, geht der Rest der Mutterliebe unter und sie erhebt sich zu dem furchtbarsten Fluche (A. IV. Sc. 4) der je über Mutterlippen ging und der den gekrönten Verbrecher moralisch zerschmettert. So stellt Shakespeare auch an Nebenrollen den Anspruch einer bedeutenden Kunstleistung.

Die jungen Prinzen Eduard von Wales und der kleine Herzog von York werden wohl überall durch Damen dargestellt; der Geschichte nach sind sie 13 und 11 Jahr alt. Der Aelteste ist ernst, sinnig, fast frühreif; er fühlt die Schwüle der Lage, ahnt die drohende Gefahr, ohne sie abwenden zu können. Der Jüngste

ist dagegen sorglos, jugendlich übermüthig, vorlaut und von scharfer Zunge; Richard verbirgt nur mit Mühe seine Wuth über dessen Spöttereien.

In Bezug auf meine Auffassung einzelner Stellen des Stücks verweise ich, wie schon gesagt, auf die in der Bearbeitung enthaltenen Bühnenweisungen, die gleichsam eine Ergänzung der hier gegebenen allgemeinen Charakteristik jeder Rolle bilden.

Ich lasse nun noch einige Bemerkungen über die Scenirung folgen, die sich ebenfalls an die Bühnenweisungen anschließen, die in der Bearbeitung selbst enthalten sind. Meine Vorschläge sind durchweg auf Herbeiführung der größten Einfachheit gerichtet, weichen allerdings vielfach vom Hergebrachten ab.

Die 1. Scene des Akt I. paßt nicht für eine Straße; ich wähle dazu den Hof des Tower, denselben, worin später die Empfangsscene A. III. Sc. 2 und die Abschiedsscene A. IV. Sc. 1 spielen. Zur Seite ist ein Pförtchen angebracht, wodurch Brackenbury und Clarence (im IV. Akt Brackenbury) abgehen.*) Wo neue Dekorationen zu beschaffen sind, würde sich empfehlen, ein treues Bild des alten Tower aus den Zeiten der Plantagenets zu geben; ein Holzschnitt findet sich meines Wissens in Halliwell's großer Ausgabe der Shakespeare'schen Werke.

In der 2. Scene des Akt III. rathe ich von der üblichen Einrichtung abzugehen, wonach die Scene im königlichen Thronsaal spielt und Richard im Krönungsornat, auf dem Thron sitzend, dargestellt wird. Diese Anordnung verursacht, wenn sie würdig und historisch treu vorgeführt werden soll, ein kostspieliges, mühsames Schaugepränge, welches, da die Krönungsceremonie bereits beendigt

---

*) Es ist wichtig, dieses Pförtchen zur Seite und nicht im Hintergrunde anzubringen, weil Elisabeth sonst die Abschiedsworte an den Tower, wo sie vor der in's Schloß fallenden Thür in die Knie sinkt, in zu großer Entfernung vom Publikum und in abgewandter Haltung zu sprechen haben würde.

ist, und Richard gleich mit der ersten Anrede alle Anwesenden verabschiedet, durchaus keiner fernern Handlung als Folie dient. Es erscheint jene Einrichtung aber nicht bloß überflüssig, sondern sogar störend, indem die unmittelbar fortschreitende Handlung (die Unterredungen mit Buckingham, Tyrrel, Stanley) nicht blos die auf der Bühne schwierig auszuführende Ablegung des Krönungsornats und dessen Ersetzung durch eine einfachere Tracht nöthig machen, sondern auch die Natur der folgenden Unterredungen mit Buckingham und Tyrrel mit der Lokalität des Thronsaals, mit dem Verbleiben des Hofstaats im Hintergrunde und überhaupt mit dem unmittelbaren Anschluß an die Krönungsfeierlichkeit, unvereinbar sind. Ich rathe aus diesen Gründen die Scene nicht in den Thronsaal zu verlegen und mit dem Schluß des Krönungs-Aktes zu eröffnen, sondern Richard als von der Krönung in seine Privatgemächer zurückkehrend darzustellen, in Königlicher Kleidung, jedoch nicht mehr im eigentlichen Krönungsornat; er wird begleitet von den Vornehmsten seines Hofes, die er nach dem Eintritte verabschiedet, da die folgenden Unterredungen keine Zeugen dulden. Die Montirung des Stücks wird hierdurch sehr vereinfacht und die Illusion nicht, wie bei der bisherigen Einrichtung, gestört.

Geradezu widersinnig wird aber die herkömmliche Anordnung, wenn man auch den Monolog des zurückkehrenden Tyrrel über den ausgeführten Mord und die folgenden Unterredungen Richard's mit ihm und Catesby ohne räumliche oder zeitliche Unterbrechung in dem Thronsaal abspielen läßt. Also in derselben Scene giebt Richard den Auftrag zum Mord und empfängt die Nachricht, daß er bereits ausgeführt worden, fällt Buckingham ab und meldet Catesby, daß er bereits gegen Richard in's Feld rücke! Diese Anordnung ist Unsinn. Nachdem Buckingham mit dem Entschluß von Richard abzufallen abgegangen ist, also vor Tyrrel's Monolog, muß nothwendig (wenn das Original dies auch nicht vorschreibt) eine Verwandlung des Schauplatzes eintreten, wobei das Fallen des Zwischenvorhangs die Illusion unterstützt, als sei zwischen der vorigen und dieser Scene einige Zeit verflossen.

Die 4. Scene des Akt III. soll im Hof von Baynard=Castle (Stadtschloß Richard's, wovon ebenfalls Abbildungen bei Halliwell u. A. existiren) spielen und Richard auf einen Balkon zwischen zwei Bischöfen erscheinen. Diese Anordnung, welche mit der Einrichtung der Shakespeare'schen Bühne zusammenhing, beengt Richard in seinen Gesten, zwingt die beiden Bischöfe unbeweglich, wie Pagoden, in dem engen Raum ihm zur Seite zu bleiben, erschwert Buckingham's Spiel und macht überhaupt die ganze Scene steif und unbeweglich. Auch Dingelstedt beseitigt deshalb diese Anordnung und verlegt den Schauplatz in eine Halle, in deren Hintergrund sich Flügelthüren befinden, die in eine Kapelle blicken lassen, an deren Altar Richard zwischen den zwei Geistlichen sichtbar wird, nachdem Catesby die Flügelthüren geöffnet hat. Ich befürworte eine ähnliche Einrichtung, jedoch mit Weglassung der Kapelle und des Altars, so daß Richard, nachdem ein Vorhang zur Seite geschoben, sichtbar wird, wie er sich im erhöhten Hintergrunde (allenfalls unter einem Säulengang) mit den beiden Geistlichen unterhält. Richard tritt, als Buckingham ihn anredet, mit den Bischöfen in die Thür; später steigt er zu der Deputation hinab, sich bei den Geistlichen mit einer Handbewegung oder durch einige geflüsterte Worte entschuldigend, worauf sich dieselben in den Hintergrund zurückziehen und sich ihm erst zum Schluß (nachdem der Mayor abgezogen und Richard und Buckingham mimisch ihre Befriedigung über das gelungene Possenspiel ausgedrückt) wieder anschließen.

Im V. Akt ergaben sich die Aenderungen der Scenirung, die durch die Zusammenziehung des im Original zu häufig alternirenden Auftretens von Richmond und Richard bedingt werden, von selbst. Es bleiben hiernach im ganzen Stück die Arrangirung der Geisterscenen in Richard's Zelt und allenfalls die Schlacht bei Bosworth, als die einzigen Punkte übrig, welche besondere Aufmerksamkeit in der Scenirung beanspruchen; alles Uebrige gestaltet sich höchst einfach.

In Betreff der stummen Geistererscheinungen denke ich mir das Arrangement folgendermaaßen:

Die Scene stellt das Innere von Richard's Zelt, dem nur geringe Tiefe gegeben wird, vor; wo möglich werden auch die Seiten und die Decke zeltartig geschlossen. Richard liegt zur linken Seite auf dem Ruhebett in etwas schiefer Richtung, das Kopfende nach den Zuschauern hin, während das Fußende bis dicht an die hintere Zeltwand stößt. Die erste Vision, besteht aus der Gruppe der fluchenden Geister der Ermordeten (es sind 11, wovon indeß auch einige der untergeordnetern fehlen könnten), die dicht am Fußende von Richard's Bett erscheint, gegen Grabmonumente sich abhebend. Bezüglich der Gruppirung möchte ich rathen, den „heiligen" König Heinrich, mit hoch erhobener Rechten gen Himmel zeigend, in die Mitte zu stellen, vor ihm, dem Bett zunächst, Anna, das Gesicht halb abgewandt, die rechte Hand mit Abscheu gegen Richard ausstreckend. Zu ihren Seiten die beiden Prinzen, im Halbkreis um diese vier herum die übrigen fluchenden Geister, einige mit der Faust drohend, Abscheu oder Zorn in den Mienen, einige ihre Todeswunden gegen Richard entblößend u. s. w.

Eine zweite Vision wird bald nach dem plötzlichen Verschwinden der ersten hinter dem rechten Theil der Zeltwand sichtbar. In der Tiefe der Bühne, vielleicht etwas erhöht, sieht man Richmond in seinem offenen Zelt schlafend. Die Geister gruppiren sich um das Kopfende des Betts, König Heinrich wiederum in der Mitte, die Hand segnend über das Haupt des Schlafenden ausstreckend, (vielleicht einen Lorbeerkranz haltend), Anna und die Prinzen zur Seite des Bettes kniend und betend, die übrigen Geister mit entsprechender segnender Haltung um jene geschaart. Da diese Gruppe sich rasch und leicht bilden läßt, so wird nur eine geringe Zeit erforderlich sein, zwischen dem Verschwinden der ersten und dem Sichtbarwerden der zweiten Vision.

Bezüglich der Kleidung so denk ich mir sämmtliche Geister in den historischen Kostümen, die sie im Stück trugen, jedoch in lange, bis auf den Boden reichende weiße oder graue Mäntel gehüllt. Die Zeichen des erlittenen Mordes (Wunden, Blut u. s. w.) müssen

möglichst sichtbar sein und dies in der ersten Vision stärker, in der zweiten weniger hervortreten.

Bezüglich der Beleuchtung, so bleibt in Richard's Zelt nur eine kleine Nachtlampe zurück, im Uebrigen werden Bühne und Haus so dunkel als möglich gehalten, so daß man nur noch die Umrisse der Figur Richard's, welcher sich bald konvulsivisch umher wälzt, bald auffährt u. s. w. erkennen kann. Die Visionen welche durch die aus einer Schleiergardine bestehenden Zeltwand sichtbar werden, erscheinen bereits gruppirt. Sie treten ganz allmählich aus dem Dunkel hervor, indem das Licht möglichst auf die Gruppe allein konzentrirt wird; das Verschwinden (das erstemal durch ein plötzliches Auffahren Richard's im Schlaf, das zweitemal durch sein Erwachen markirt) geschieht jedoch ganz plötzlich, da Traumbilder allmählig auftauchen, aber beim Auffahren oder Erwachen plötzlich verschwinden. — Die Dauer jeder Vision muß möglichst kurz bemessen werden. Eine vollständige Regungslosigkeit der Figuren, wie bei lebenden Bildern, ist durchaus zu vermeiden; leichte Bewegungen z. B. der drohend erhobenen Hände, der geballten Fäuste u. s. w. empfehlen sich durchaus.

Es ist, wie bereits bemerkt, sehr zu empfehlen die Traum- und Geisterscene durch eine passende, in möglichster Entfernung hinter der Bühne placirte Musik begleiten zu lassen. Anstatt der Musikbegleitung könnte man auch schon vom Beginn der Zeltscene ab, über welcher überhaupt eine schwere, dumpfe Stimmung lastet, allmählig ein Gewitter aufziehen lassen, welches sich während der Geistererscheinungen immer mehr steigert; das letzte Auffahren Richard's vor dem Monolog wäre dann durch einen fürchterlichen Donnerschlag zu markiren.

Ich verhehle mir übrigens nicht, daß die effectvolle Durchführung dieser Anordnung große Schwierigkeiten haben mag. Erfahrene Regisseure werden voraussichtlich noch bessere Arrangements zu treffen wissen; der vorstehende Vorschlag soll nur einen Anhaltpunkt gewähren, indem ich bloß auf das Stummbleiben der Geister,

nicht auf die sonstigen Anordnungen Gewicht lege. Behält man aber die Reden der Geister bei*), so beschränke man, wie schon erwähnt, deren Zahl auf das geringste Maaß und folge im Uebrigen der trefflichen, von Dingelstedt in seiner mehrerwähnten Bearbeitung beschriebenen Einrichtung, wonach Richmond, in seinem Zelte schlafend, in die Traumvision Richard's verwebt wird. Auf alle Fälle kann von der alten lächerlichen, leider noch auf so vielen großen Bühnen beibehaltenen Anordnung keine Rede mehr sein, wonach man die beiden Heerlager durch ein, oft bis zu den Lampen vorgeschobenes gebirgsartiges Versatzstück getrennt sieht, in dessen transparenter Stirnfläche die Geister ihre Wesen treiben, während in den, zwischen

*) Ich will bei dieser Gelegenheit offen erklären, daß mein Vorschlag die Geister stumm auftreten zu lassen, bisher nur eine getheilte Anerkennung Seitens der Shakespeare-Kenner und Bühnenleiter gefunden hat. Namentlich hat Herr Albrecht Marcks in Hannover vom Standpunkt des Regisseurs und zugleich des Darstellers der Rolle Bedenken hiergegen erhoben, deren Gewicht ich unmöglich verkennen kann und die ich daher, zur Abwägung gegen meine eignen oben motivirten Vorschläge, hier mittheilen will. Herr Marcks schreibt mir u. A. Folgendes hierüber: „Die Geister ganz schweigen zu lassen, glaubte ich nicht wagen zu dürfen. Es hieße den Schauspieler waffenlos machen, wollte man ihm den Ton nehmen, ihm das Wort entziehen ist ihm den Boden unter den Füßen wegziehen. Ich gebe zu, daß die Reden der Geister bei schlechter oder mangelhafter Recitation auf einen Theil des Publikums langweilg und sogar lächerlich wirken können, nie aber kann dieß der Fall sein bei würdevoller Darstellung und einigem darauf verwandten Fleiß; ja die Wirkung muß um so erschütternder sein, je größer die angewandten Mittel sind und durch Hinwegnahme des Tones, unseres Hauptfactors, glaubte ich mich freiwillig eines stark wirkenden Mittels zu begeben. Endlich darf wohl auch der Darsteller des Richard gehört werden, der „auf seinen Schein besteht.“ Dieser kann gerade am wenigsten auf die Reden der Geister verzichten: wenn er gegen alle die Dolche seiner Worte und Thaten kehrt, daß sie gegen ihn sich aufbäumen können, er allein soll sich durch wortlose Gesten anfstacheln lassen? Ich bin fern von aller Coulissenreißerei, aber diese Reden, und seien es auch nur wenige, scheinen mir nothwendig zu sein: Richard muß seine Seele daran wetzen für den Monolog aller Monologe.“

dem Versatzstück und den Coulissen übrigbleibenden schmalen hohlwegähnlichen Gassen zwei Kinderzeltchen aufgeschlagen sind, vor deren einem Richard sich unter freiem Himmel auf einer Chaise-longue herumwälzt.

Die letzte Scene des Stücks spielt auf dem Schlachtfeld von Bosworth. Man gebe dazu der Bühne die volle Tiefe, scheide jedoch den Vordergrund, in dem die redenden Personen auftreten, durch Versatzstücke (Bäume, Gebüsche, Felsen) so von dem Hintergrund, in dem die Gefechte vor sich gehen, daß man letztere nicht bis in's Detail verfolgen kann. Die Schlachtmusik und die Gefechte, auf deren Anordnung jede mögliche Mühe verwandt werden muß, beginnen bereits einige Zeit ehe Catesby zum letzten Mal auftritt. Die Musik ertönt bald näher, bald ferner; erst bei den Schlußworten Richmond's schweigt sie ganz. Während dieser Schlußrede ist auch der ganze Vordergrund der Bühne mit Truppen erfüllt. Nach dem Schlußwort „Amen" fallen die Richmond umgebenden Heerführer huldigend auf die Knie und unter jubelndem Zuruf der Truppen, Fahnenschwenken, Trompetengeschmetter und kriegerischem Lärm fällt der Vorhang.

Bezüglich der Costüme, Farben, Wappen u. s. w., empfehle ich um so mehr die vollkommenste historische Treue, als die englischen Trachten der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts äußerst malerisch sind, und sich mit einigen Aenderungen sehr für die Bühne eignen.

Die Architectur und Ornamentik betreffend, so sind der Tudorstyl und noch mehr sämmtliche Nuancen des Renaissancestyls streng zu vermeiden. Man halte sich an den normanisch-romanischen und den frühen englisch-gothischen Styl.

Zum Schluß verweise ich Diejenigen, welche ausführlichere Studien über das Stück und seine Hauptcharactere machen wollen, auf folgende Werke oder Abhandlungen.

F. A. v. Schlegel, Aufsatz über Richard III. in den „Vorlesungen über dramatische Kunst." 2. Band.

Fr. Vischer, desgl. in den „Kritischen Gängen." Zweite Folge.

Herm. Ulrici, desgl. im 2. Band von „Shakespeare's dramatische Kunst."

G. G. Gervinus, desgl. im 2. Band seines „Shakespeare."

T. Kreyßig, desgl. im 1. Band seiner „Vorlesungen über Shakespeare."

H. Th. Rötscher, desgl. in „Shakespeare in seinen höchsten Charactergebilden."

F. Dingelstedt, Anhang zu Richard III. im 3. Band seiner „Shakespeare's Historien."

Kuno Fischer, Shakespeare's Character-Entwickelung Richard's III.

W. Oechelhäuser, Essay über König Richard III. im 3. Band des Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.

Ueberdies enthält die Einleitung zu der von A. Schmidt revidirten Schlegel'schen Uebersetzung dieses Drama's (Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) das nöthige Material zur Vergleichung mit Shakespeare's Quelle, der Chronik von Holinshed.

König Richard der Dritte.

Personen:

König Eduard der Vierte.

Eduard, Prinz von Wales, nachmals König Eduard der Fünfte, Richard, Herzog von York,	Söhne des Königs.
George, Herzog von Clarence, Richard, Herzog von Gloster, nachmals König Richard der Dritte,	Brüder des Königs.

Ein junger Sohn des Clarence.
Heinrich, Graf von Richmond, nachmals König Heinrich der Siebente.
Herzog von Buckingham.
Herzog von Norfolk.
Graf Rivers, Bruder der Gemahlin Eduard's.
Marquis von Dorset und Lord Grey, deren Söhne.
Graf von Oxford.
Lord Hastings.
Lord Stanley.
Lord Lovel.
Sir Richard Ratcliff.
Sir William Catesby.
Sir James Tyrrel.
Sir Robert Brakenbury, Commandant des Towers.
Lord Mayor von London.
Elisabeth, Gemahlin König Eduard's des Vierten.
Margaretha, Wittwe König Heinrich's der Sechsten.
Herzogin von York, Mutter König Eduard's des Vierten, Clarence's und Gloster's.
Anna, Wittwe Eduard's, Prinzen von Wales, Sohnes König Heinrich's des Sechsten; nachmals mit Gloster vermählt.
Eine junge Tochter des Clarence.

Lords und andres Gefolge; Edelleute, ein Herold, Bürger, Mörder, Boten, Geister, Soldaten 2c.

(Das Stück spielt in England 1478—1485.)

Erster Aufzug.

Erste Scene.

London. Innerer Hof des Tower.

(Gloster tritt auf.)

Gloster.

Nun ward der Winter unsers Mißvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne York's;
Die Wolken all', die unser Haus bedräut,
Sind in des Weltmeers tiefem Schooß begraben.
Nun zieren unsre Brauen Siegeskränze,
Die schart'gen Waffen hängen als Trophä'n;
Aus rauhem Feldlärm wurden muntre Feste,
Aus furchtbarn Märschen holde Tanzmusiken.
Doch ich zu Possenspielen nicht gemacht,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Athmens, halb kaum fertig;
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn
Und meine eigne Mißgestalt erörtern;
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter

Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden,
Und feind den eitlen Freuden dieser Tage.
Clarence gieb Acht! Du stehst im Lichte mir,
Drum einen schwarzen Tag sucht' ich Dir aus
Und flüstert' solche Weissagung umher,
Daß Eduard für sein Leben fürchten wird
Und dann ihn zu befreien werd' ich Dein Tod.
Taucht unter, ihr Gedanken! Clarence kommt.
(Clarence kommt mit Wache und Brakenbury.)
Mein Bruder, guten Tag! Was soll die Wache
Bei Euer Gnaden?

Clarence.

Seine Majestät,
Besorgt um meine Sicherheit, verordnet
Mir dieß Geleit, mich nach dem Tower zu schaffen.

Gloster.

Aus welchem Grund?

Clarence.

Weil man mich George nennt.

Gloster.

Ach, Mylord, das ist euer Fehler nicht,
Verhaften sollt' er darum eure Pathen.
Vielleicht hat Seine Majestät im Sinn,
Umtaufen euch zu lassen dort im Tower.
Doch was bedeutet's, Clarence? Darf ich's wissen?

Clarence.

Ja, wann ich's selbst erst weiß: denn ich betheure,
Noch weiß ich's nicht: nur dieß hab' ich gehört,
Er horcht auf Weissagungen und auf Träume,
Und spricht, ein Deuter sagt' ihm, daß durch G
Enterbung über seinen Stamm ergeh';
Und weil mein Name George anfängt mit G,
So denkt er, folgt, daß es durch mich gescheh'.

Dieß, wie ich hör', und Grillen, diesen gleich,
Bewogen Seine Hoheit zum Verhaft.

Gloster.

So geht's, wenn Weiber einen Mann regieren.
'S ist Eduard nicht, der in den Tower euch schickt:
Mylady Grey, sein Weib, Clarence, nur sie
Reizt ihn zu diesem harten Aeußersten.
War sie es nicht und jener Ehrenmann,
Ihr guter Bruder, Anton Woodeville,
Die in den Tower Lord Hastings schicken ließen,
Von wo er eben heute losgekommen?
Wir sind nicht sicher, Clarence, sind nicht sicher.

Clarence.

Beim Himmel, niemand ist es, als die Sippschaft
Der Königin, und des Königs Botenläufer
Zu der Frau Shore, seinem lust'gen Liebchen.
Hörtet ihr nicht, wie sich demüthig flehend
Lord Hastings um Befreiung an sie wandte?

Gloster.

Dehmüthig klagend ihrer Göttlichkeit,
Ward der Herr Oberkämmerer befreit.
Hört an, ich denk', es wär die beste Art,
Wenn wir in Gunst beim König bleiben wollen,
Bei ihr zu dienen und Livrey zu tragen.
Sie und die abgenutzte Wittwe Grey's
Sind mächtige Gevatterfraun im Reich.
Der alte Adel wird zurückgesetzt
Und alle Sonne königlicher Gunst
Strahlt nur der Kön'gin niederer Verwandtschaft.

Brakenbury.

Ich ersuch' Eur Gnaden beide zu verzeihn,
Doch Seine Majestät hat streng befohlen,
Daß niemand, welches Standes er auch sei,
Soll sprechen insgeheim mit seinem Bruder.

Gloster.

Ja so! Beliebt's Eur Edeln, Brakenbury,
So hört nur allem, was wir sagen, zu:
Es ist kein Hochverrath, mein Freund. Wir sagen,
Der König sei so weis' als tugendsam,
Und sein verehrtes Ehgemahl an Jahren
Ansehnlich, schön und ohne Eifersucht;
Wir sagen, Shore's Weib hab' hübsche Füßchen,
Ein Kirschenmündchen, Aeugelein und wundersüße Zunge,
Und daß der Kön'gin Sippschaft adlig worden.
Was sagt ihr, Herr? ist alles das nicht wahr?

Brakenbury.

Ich ersuch' Eur Gnaden zu verzeihn, wie auch
Nicht mehr zu sprechen mit dem edlen Herzog.

Clarence.

Wir kennen deinen Auftrag, Brakenbury,
Und woll'n gehorchen.

Gloster.

Wir sind die Verworfnen
Der Königin, und müssen schon gehorchen.
Bruder, lebt wohl! Ich will zum König gehn,
Und wozu irgend ihr mich brauchen wollt,
Müßt' ich auch Eduard's Wittwe Schwester nennen,
Ich will's vollbringen, um euch zu befrein.
Denn diese Schmach dem Bruder widerfahren,
Rührt tiefer mich, als ihr euch denken könnt.

Clarence.

Ich weiß es, sie gefällt uns beiden nicht.

Gloster.

Wohl, eur Verhaft wird nicht von Dauer sein:
Ich mach' euch frei, sonst lieg' ich selbst für euch.
Bis dahin habt Geduld.

Clarence.

Ich muß; leb wohl!

(Clarence mit Brakenbury und der Wache ab.)

Gloster.

Geh nur des Wegs, den du nie wiederkehrst,
Einfält'ger Clarence! So sehr lieb' ich dich,
Ich sende bald dem Himmel deine Seele,
Wenn er die Gab' aus meiner Hand will nehmen.
Doch wer kommt da? der neubefreite Hastings?

(Hastings tritt auf.)

Hastings.

Vergnügten Morgen meinem gnäd'gen Herrn!

Gloster.

Das Gleiche meinem lieben Kämmerer!
Seid sehr willkommen in der freien Luft.
Wie fand Eur Gnaden sich in den Verhaft?

Hastings.

Geduldig, edler Herr, wie man wohl muß;
Doch hoff' ich denen Dank einst abzustatten,
Die Schuld gewesen sind an dem Verhaft.

Gloster.

Gewiß, gewiß! und das wird Clarence auch:
Die eure Feinde waren, sind die seinen,
Und haben Gleiches wider ihn vermocht.
Was giebt es Neues draußen?

Hastings.

So Schlimmes draußen nichts, als hier zu Haus.
Der Fürst ist kränklich, schwach und melancholisch,
Und seine Aerzte fürchten ungemein.

Gloster.

Nun, bei Sanct Paul! die Neuigkeit ist schlimm.
O er hat lange schlecht Diät gehalten,
Und seine fürstliche Person verzehrt.

Es ist ein Herzeleid, wenn man's bedenkt.
Sagt, hütet er das Bett?

Hastings.

Er thuts.

Gloster.

Geht nur voran, ich folge bald euch nach.

(Hastings ab.)

Er kann nicht leben, hoff' ich; darf nicht sterben,
Eh' George mit Extrapost gen Himmel fährt.
Ich will hinein und ihn auf Clarence hetzen
Und wenn mein tiefer Plan mir nicht mißlingt,
Hat Clarence weiter keinen Tag zu leben.
Dann nehme Gott in Gnaden König Eduard,
Und lasse mir die Welt zu hausen drin.
Denn dann heirath' ich Warwick's jüngste Tochter.
Ermordet ich schon ihren jungen Gatten
Und ihres Gatten Vater, König Heinrich,
Der schnellste Weg, der Dirne gnug zu thun,
Ist, daß ich selber werd' ihr Mann und Vater.
Das will ich denn, aus Liebe nicht sowohl,
Als andrer tief versteckter Zwecke halb,
Die diese Heirath mir erreichen muß.
Doch mach ich noch die Rechnung ohne Wirth;
Noch athmet Clarence, Eduard lebt und thront:
Sind sie erst hin, dann wird die Müh belohnt,

(Ab.)

Verwandlung.

Zweite Scene.

London. Eine Straße.

(König Heinrich's des Sechsten Leiche wird in einem offnen Sarge hereingetragen, Edelleute mit Hellebarden begleiten sie; hierauf Prinzessin Anna als Leidtragende.)

Anna.

Setzt nieder eure ehrenwerthe Last, —
Indessen ich zur Leichenfeier klage
Den frühen Fall des frommen Lancaster.
Du eiskalt Bildniß eines heil'gen Königs!
Des Hauses Lancaster erblichne Asche!
Blutloser Rest des Königlichen Bluts!
Vergönnt sei's, aufzurufen deinen Geist,
Daß er der armen Anna Jammer höre,
Die Eduard's Weib war, deines Sohns, erwürgt
Von jener Hand, die diese Wunden schlug.
In diese Fenster, die sich aufgethan
Dein Leben zu entlassen, träufl' ich, sieh!
Hülflosen Balsam meiner armen Augen.
Verflucht die Hand, die diese Risse machte!
Verflucht das Herz, das Herz hatt', es zu thun!
Verflucht das Blut, das dieses Blut entließ!
Heilloses Schicksal treffe den Elenden,
Der elend uns gemacht durch deinen Tod. —
Kommt nun nach Chertsey mit der heil'gen Last,
Die von Sanct Paul wir zur Bestattung holten,
Und immer wenn ihr müde seid, ruht aus,
Derweil ich klag' um König Heinrich's Leiche.
(Die Träger nehmen die Leiche auf und gehen weiter.)

(Gloster tritt auf.)

Gloster.

Halt! ihr der Leiche Träger, setzt sie nieder!

Anna.

Welch schwarzer Zaubrer bannte diesen Bösen
Zur Störung frommer Liebesdienste her?

Gloster.

Schurken, die Leiche nieder! Bei Sanct Paul,
Zur Leiche mach' ich den, der nicht gehorcht!

Erster Edelmann. (Die Hellebarde vorstreckend.)

Mylord, weicht aus und laßt den Sarg vorbei.

Gloster.

Schamloser Hund! steh du, wenn ich's befehle;
Senk die Hell'barde nicht mir vor die Brust,
Sonst, bei Sanct Paul, streck' ich zu Boden dich,
Und trete, Bettler, dich für deine Keckheit.

(Die Träger setzen den Sarg nieder und entfernen sich langsam mit dem übrigen Gefolge, bis auf einige Edelleute, die sich ganz im Hintergrunde halten.)

Anna.

Wie nun, ihr zittert, ihr seid all' erschreckt?
Doch ach! ich tadl' euch nicht: ihr seid ja sterblich,
Und es erträgt kein sterblich Aug' den Teufel. —
Heb dich hinweg, du grauser Höllenbote:
Du hattest Macht nur über seinen Leib,
Die Seel' erlangst du nicht: drum fort mit Dir!

Gloster.

Sei christlich, süße Heil'ge, fluche nicht!

Anna.

Um Gottes Willen, schnöder Teufel, fort.
Die schöne Erde machtest du zur Hölle,
Erfüllt mit Fluchgeschrei und tiefem Weh.
Wenn deine grimm'gen Thaten dich ergötzen,
Sieh diese Probe deiner Metzgerei'n. —

Ihr Herrn, seht, seht! des todten Heinrich's Wunden
Oeffnen den starren Mund, und bluten frisch.
Denn deine Gegenwart zieht dieses Naß
Aus leeren Adern, d'rin kein Blut mehr wohnt;
Ja, deine That, unmenschlich, unnatürlich,
Ruft diese Fluth hervor, so unnatürlich. —
Du schufst dieß Blut, Gott: räche seinen Tod!
Du trinkst es, Erde: räche seinen Tod!
Laß, Himmel, deinen Blitz den Mörder schlagen!
Du, Erde, öffne Dich, ihn zu verschlingen!

Gloster.

Herrin, ihr kennt der Liebe Vorschrift nicht,
Böses mit Gutem, Fluch mit Segen lohnen.

Anna.

Bube, du kennst kein göttlich, menschlich Recht;
Das wilde Thier kennt doch des Mitleids Regung.

Gloster.

Ich kenne keins, und bin daher kein Thier.

Anna.

O Wunder, wenn ein Teufel Wahrheit spricht!

Gloster.

Mehr Wunder, wenn ein Engel zornig ist! —
Ich flehe, göttlich Urbild eines Weibes,
Gieb mir Gelegenheit mich zu befreien
In deinen Augen von vermeinter Schuld.

Anna.

Ich flehe, gift'ger Abschaum eines Mannes,
Gieb mir Gelegenheit um dir Verfluchtem
Nochmals zu fluchen für bekannte Schuld.

Gloster.

Du, schöner, als ein Mund dich nennen kann!
Verleih geduld'ge Frist, mich zu entschuld'gen.
Glaub mir, nicht meine Hand schlug deinen Gatten.

Anna.

Sie schlug ihn nicht? Nun wohl, so lebt er noch.

Gloster.

Nein, er ist todt, und ihn schlug Eduard's Hand.

Anna.

Du lügst in deinen Hals; Margretha sah
In seinem Blut dein mördrisch Messer dampfen,
Das du auch wandtest gegen ihre Brust,
Nur deine Brüder schlugen es beiseit.

Gloster.

Ich war gereizt von ihrer Lästerzunge,
Die jener Schuld legt' auf mein schuldlos Haupt.

Anna.

Du warst gereizt von deinem blut'gen Sinn,
Der nie von Anderm träumt' als Metzgerei'n.
Hast Du nicht diesen König umgebracht?

Gloster.

Ich geb' es zu.

Anna.

Zugiebst du's, Igel? Nun, so geb' auch Gott,
Daß du verdammt seist für die böse That.
O, er war gütig, mild und tugendsam.

Gloster.

So taugt er, bei des Himmels Herrn zu wohnen.

Anna.

Er ist im Himmel, wo du niemals hinkommst.

Gloster.

Er danke mir, der ihm dahin verholfen:
Er taugte für den Ort, nicht für die Erde.

Anna.

Du taugst für keinen Ort, als für die Hölle.

Gloster.

Ja, Einen noch, wenn ich ihn nennen darf.

Anna.

Ein Kerker.

Gloster.

Dein Schlafgemach! (Anna wendet sich mit Abscheu weg.)
Doch, liebe Lady Anna,

Um aus dem raschen Anlauf unsers Witzes
In einen mehr gesetzten Ton zu fallen:
Ist, wer verursacht den zu frühen Tod
Der zwei Plantagnets, Eduard und Heinrich,
Nicht tadelnswerther noch als der Vollzieher?

Anna.

Du warst die Ursach dieser blut'gen Wirkung.

Gloster.

Dein Reiz allein war Ursach dieser Wirkung,
Dein Reiz, der heim mich sucht' in meinem Schlaf,
Der mich die ganze Welt zertrümmern ließ
Für eine Stund' an deinem süßen Busen.

Anna.

Dächt' ich das, Mörder, diese Nägel sollten
Von meinen Wangen reißen diesen Reiz.

Gloster.

Dieß Auge kann den Reiz nicht tilgen sehn;
Du thätest ihm kein Leid, ständ' ich dabei.
Wie alle Welt sich an der Sonne labt,
So ich an ihm: er ist mein Tag, mein Leben.

Anna.

Nacht fall' auf deinen Tag, Tod auf dein Leben.

Gloster.

Fluch', hold Geschöpf, dir selbst nicht: du bist beides.

Anna.

Ich wollt', ich wär's, um mich an dir zu rächen.

Gloster.

Es ist ein Handel wider die Natur,
Dich rächen an dem Manne, der dich liebt.

Anna.

Es ist ein Handel nach Vernunft und Recht,
Mich rächen an dem Mörder meines Gatten.

Gloster.

Der dich beraubte, Herrin, deines Gatten,
That's, dir zu schaffen einen bessern Gatten.

Anna.

Ein beſſ'rer athmet auf der Erde nicht.

Gloſter.

Es lebt wer, der euch beſſer liebt als er.

Anna.

Wo iſt er?

Gloſter.

Hier.

Anna.

(Sie wirft ihm einen langen durchbohrenden Blick des Haſſes und der Verachtung zu, den er feſt erwidert; dann verhüllt ſie ihre Augen mit der Hand, ſich halb abwendend.)

Aus meinen Augen fort! du ſteckſt ſie an.

Gloſter.

Dein Auge, Herrin, hat meins angeſteckt.

Anna.

O wär's ein Baſilisk, dich todt zu blitzen!

Gloſter.

Ich wollt' es ſelbſt, ſo ſtürb ich auf einmal,
Denn jetzo giebt es mir lebend'gen Tod.
Dein Aug' erpreßte meinen ſalz'ge Tropfen,
Die Augen, nie benetzt von Mitleids-Thränen:
Selbſt nicht beim Morde unſres jungen Rutland,
Noch als dein tapfrer Vater wie ein Kind
Kläglich erzählte meines Vaters Tod,
Und zehnmal inne hielt zu ſchluchzen, weinen,
Daß, wer dabei ſtand, naß die Wangen hatte
Wie Laub im Regen: in der harten Zeit
Verwarf mein männlich Auge milde Thränen; —
Doch was dieß Leid ihm nicht entlocken konnte,
Das that dein Reiz, und macht' es blind vom Weinen.
Ich flehte niemals weder Freund noch Feind,
Nie lernte meine Zunge Schmeichel-Worte:
Doch nun dein Reiz mir iſt geſetzt zum Preis,
Da fleht mein ſtolzes Herz und lenkt die Zunge.

(Sie ſieht ihn abermals verächtlich an.)

Nein, lehr' nicht deine Lippen solchen Hohn:
Zum Kuß geschaffen, Herrin, sind sie ja.
Kann nicht verzeihn dein rachbegierig Herz,
So biet' ich, sieh! dieß scharfgespitzte Schwert;
Birg's, wenn du willst, in dieser treuen Brust,
Und laß die Seel' heraus, die dich vergöttert:
Ich lege sie dem Todesstreiche bloß,
Und bitt', in Demuth knieend, um den Tod.

(Er kniet nieder und entblößt seine Brust.)

Nein, zögre nicht: ich schlug ja König Heinrich,

(Sie zielt mit dem Degen nach ihm.)

Doch deine Schönheit reizte mich dazu.
Nur zu! Denn ich erstach den jungen Eduard:

(Sie zielt wieder nach seiner Brust)

Jedoch dein himmlisch Antlitz trieb mich an.

(Sie läßt den Degen fallen.)

Nimm auf den Degen, oder nimm mich auf.

Anna.

Steh, Heuchler, auf! Wünsch' ich schon deinen Tod,
So will ich doch nicht sein Vollstrecker sein.

Gloster.

So heiß mich selbst mich tödten, und ich will's.

Anna.

Ich that es schon.

Gloster.

Das war in deiner Wuth.
Sag's noch einmal, und gleich soll diese Hand,
Die deine Lieb' aus Lieb' erschlug zu dir,
Weit treu're Liebe dir zu Lieb' erschlagen;
Du wirst an beider Tod mitschuldig sein.

Anna.

Säh ich doch in dein Herz!

Gloster.

Auf meiner Zunge wohnt's.

Anna.

Vielleicht sind beide falsch.

Gloster.

Dann meint es niemand treu.

Anna.

Nun wohl, steckt ein das Schwert.

Gloster.

Gewährst du Frieden mir?

Anna.

Das sollt ihr künftig sehn.

Gloster.

Darf ich in Hoffnung leben?

Anna.

Ich hoffe, jeder thut's.

Gloster.

Tragt diesen Ring von mir. —

(Er faßt ihre Hand und steckt den Ring, während sie sich halb abwendet und leise widerstrebt, an ihren Finger.)

Sieh, wie der Ring umfasset deinen Finger,
So schließt dein Busen ein mein armes Herz;
Trag beide, denn sie sind ja beide dein.
Und wenn dein treuster Diener Eine Gunst
Erbitten darf von deiner gnäd'gen Hand;
So sicherst du sein Glück ihm zu für immer.

Anna.

Was ist es?

Gloster.

Daß ihr dieß traur'ge Werk dem überlaßt,
Der größ're Ursach leidzutragen hat,
Und euch sogleich nach Crosby=Hof begebt;
Wo ich, nachdem ich feierlich bestattet
In Chertsey=Münster diesen edlen König,
Und reuevoll sein Grab genetzt mit Thränen,
Mit aller schuld'gen Ehr' euch will besuchen.
Aus mancherlei geheimen Gründen bitt' ich,
Gewährt mir dieß.

Anna.

Von ganzem Herzen; und es freut mich sehr
Zu sehn, daß ihr so reuig worden seid. —
Tressel und Berkley, kommt, begleitet mich.

Gloster.

Sagt mir Lebwohl.

Anna.

'S ist mehr, als ihr verdient.
Doch, weil ihr euch zu schmeicheln mich gelehrt,
So denkt, ich sagte schon euch Lebewohl.

(Prinzessin Anna mit zwei Edelleuten ab.)

Gloster.

Nehmt auf die Leich', ihr Herrn.

Erster Edelmann.

Nach Chertsey, edler Lord?

Gloster.

Nein, zu den Carmelitern; dort erwartet mich.

(Der Zug mit der Leiche ab.)

Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?
Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen?
Wie? ich, der Mörder ihres Manns und Vaters,
In ihres Herzens Abscheu sie zu fangen,
Im Munde Flüche, Thränen in den Augen,
Der Zeuge ihres Hasses blutend da;
Gott, ihr Gewissen, all dieß wider mich,
Kein Freund, um mein Gesuch zu unterstützen,
Als Heuchler-Blicke und der baare Teufel,
Und doch sie zu gewinnen! Alles gegen Nichts!
Ha!
Vergaß so bald sie jenen wackren Prinzen,
Den jungen Gatten, den ich vor drei Monden
Zu Tewksbury in meinem Grimm erstach?
Solch einen holden liebenswürd'gen Herrn,
In der Verschwendung der Natur gebildet,
Hat nicht die weite Welt mehr aufzuweisen:

Und will sie doch ihr Aug' auf mich erniedern,
Der dieses Prinzen goldne Blüthe brach?
Auf mich, der nicht dem halben Eduard gleich kommt?
Auf mich, der hinkt und mißgeschaffen ist?
Mein Herzogthum für einen Bettler=Pfennig,
Ich irrte mich in mir die ganze Zeit:
So wahr ich lebe, kann ich's gleich nicht finden,
Sie find't ich sei ein wunderhübscher Mann.
Ich will auf einen Spiegel was verwenden,
Und ein paar Dutzend Schneider unterhalten,
Um Trachten auszusinnen, die mir stehn.
Da ich bei mir in Gunst gekommen bin,
So will ich's auch mich etwas kosten lassen.
Doch schaff' ich den Gesellen erst in's Grab,
Und kehre jammernd dann zur Liebsten um.
Komm' holde Sonn', als Spiegel mir zu Statten,
Und zeige, wenn ich geh, mir meinen Schatten.

(Ab.)

Verwandlung.

Dritte Scene.

Ebendaselbst. Ein Zimmer im Palast.

(Königin Elisabeth, Lord Rivers und Lord Grey treten auf.)

Rivers.

Seid ruhig, Fürstin: bald wird Seine Majestät
Sich wieder im erwünschten Wohlsein finden.

Grey.

Es macht ihn schlimmer, daß ihr's übel tragt:
Um Gottes Willen also, seid getrost,
Und muntert ihn mit frohen Worten auf.

Elisabeth.

Was würde mir begegnen, wär' er todt?

Grey.

Kein ander Leid, als solches Herrn Verlust.

Elisabeth.

Solch eines Herrn Verlust schließt jedes ein.

Grey.

Der Himmel schenkt' euch einen wackern Sohn,
Wenn er dahin ist, Tröster euch zu sein.

Elisabeth.

Ach! er ist jung, und bis zur Mündigkeit
Führt über ihn die Obhut Richard Gloster,
Ein Mann, der mich nicht liebt, noch wen von euch.

(Buckingham und Stanley treten auf.)

Grey.

Da sind die Lords von Buckingham und Stanley.

Buckingham.

Eur königlichen Gnaden Heil und Glück!

Stanley.

Gott mög' Eur Majestät erfreun wie ehmals!

Elisabeth.

Saht ihr den König heute, Mylord Stanley?

Stanley.

Wir kommen, Herzog Buckingham und ich,
Nur eben jetzt von Seiner Majestät.

Elisabeth.

Was ist für Hoffnung seiner Bessrung, Lords?

Buckingham.

Die beste Hoffnung, eur Gemahl spricht munter.

Elisabeth.

Gott geb' ihm Heil! Besprach ihr euch mit ihm?

Buckingham.

Ja, gnäd'ge Frau: er wünscht den Herzog Gloster
Mit euren Anverwandten auszusöhnen,
Und diese mit Lord Hastings. Alle sollen
Vor seiner Hoheit alsogleich erscheinen.

Elisabeth.

O, wär' doch alles gut! Allein ich fürchte,
Daß unser Glück den Höhepunkt erstiegen.

(Gloster, Hastings und Dorset treten auf.)

Gloster.

Sie thun mir Unrecht, und ich will's nicht dulden.
Wer sind sie, die beim König sich beklagen,
Ich sei, man denke, hart, und lieb' sie nicht?
Beim heil'gen Paul, der liebt ihn sicher nicht,
Wer so sein Ohr mit Zankgerüchten anfüllt.
Weil ich nicht schmeicheln und beschwatzen kann,
Zulachen, streicheln, hintergehn und kriechen,
Fuchsschwänzend wie ein Franzmann und ein Aff',
So hält man mich für einen häm'schen Feind.
Kann denn ein schlichter Mann nicht harmlos leben,
Daß nicht sein redlich Herz mißhandelt würde
Von seidnen, schlauen, schmeichlerischen Gecken?

Grey.

Mit wem in diesem Kreis spricht Euer Gnaden?

Gloster.

Mit dir, der weder Tugend hat noch Gnade.
Wann kränkt' ich dich? wann trat ich dir zu nah?
Und dir? und dir? Wann einem eurer Rotte?
Die Pest euch Allen! Unser gnäd'ger Fürst —
Den Gott erhalte, besser als ihr wünscht! —
Kann kaum ein Athemholen ruhig sein,
Daß ihr ihn nicht mit wüsten Klagen stört.

Elisabeth.

Bruder von Gloster, ihr mißnehmt die Sache.
Der König hat, auf eignen höchsten Antrieb,
Und nicht bewogen durch ein fremd Gesuch,
Vielleicht vermuthend euren innern Haß,
Der sich in eurem äußern Thun verräth,

Auf meine Kinder, Brüder und mich selbst,
Zu euch gesandt, damit er so erfahre
Die Ursach eures Grolls, und weg sie schaffe.

Gloster.

Ich weiß es nicht, — die Welt ist so verderbt,
Zaunkön'ge hausen, wo's kein Adler wagt.
Seit jeder Hans zum Edelmanne ward,
So wurde mancher edle Mann zum Hans.

Elisabeth.

Schon gut! man kennt die Meinung, Bruder Gloster:
Ihr neidet mein und meiner Freunde Glück.
Gott gebe, daß wir nie euch nöthig haben!

Gloster.

Gott giebt indeß, daß wir euch nöthig haben;
Denn unser Bruder ist durch euch verhaftet,
Ich selbst in Ungnad' und der Adel preis
Der Schmach gegeben, da man hohe Posten
Täglich verleiht, mit Ehren die zu krönen,
Die gestern keine Kron' im Beutel hatten.

Elisabeth.

Bei dem, der mich zu banger Höh' erhob
Von dem zufriednen Loos, das ich genoß!
Ich reizte niemals Seine Majestät
Zum Hasse wider Clarence, war vielmehr
Ein Anwalt, welcher eifrig für ihn sprach.
Mylord, ihr thut mir schmählich Unrecht an,
Da ihr mich falsch in solchen Argwohn bringt.

Gloster.

Ihr könnt auch läugnen, daß ihr Schuld gehabt
An Mylord Hasting's neulichem Verhaft.

Rivers.

Sie kann's, Mylord; denn —

Gloster.

Sie kann's, Lord Rivers? Ei, wer weiß das nicht?
Sie kann noch mehr als dieses läugnen, Herr:

Sie kann euch helfen zu manch schönem Posten,
Dann läugnen ihre Hand im Spiel dabei,
Und alles nennen des Verdienstes Lohn.
Was kann sie nicht?

Elisabeth.

Mylord von Gloster, allzu lang' ertrug ich
Eur plumpes Schelten, eur bittres Schmähn.
Ich melde Seiner Majestät, beim Himmel,
Den groben Hohn, den ich so oft erlitt.
Ich wäre lieber eine Bauermagd,
Als große Königin, mit der Bedingung,
Daß man mich so verhöhnet und bedrängt.
Ich habe wenig Freud' auf Englands Thron.

(Königin Margaretha erscheint im Hintergrunde.)

Gloster.

Was? droht ihr mir, dem König es zu sagen?
Sagt's ihm und schont mich nicht; was ich gesagt,
Behaupt' ich in des Königs Gegenwart.
Ich wag's drauf, in den Tower geschickt zu werden.
'S ist Redens Zeit, man denkt nicht meiner Dienste.
Eh ihr den Thron bestiegt und eur Gemahl,
War ich das Packpferd seines großen Werks,
Ausrotter seiner stolzen Widersacher,
Freigebiger Belohner seiner Freunde;
Sein Blut zu fürsten, hab' ich meins vergossen.
In all der Zeit war't ihr und Grey eur Mann
Parteiisch für das Haus von Lancaster;
Ihr, Rivers, war't es auch. — Fiel euer Mann
Nicht zu Sanct Albans in Margretha's Heer?
Erinnern muß ich euch, wenn ihr's vergeßt,
Was ihr zuvor gewesen und nun seid;
Zugleich was ich gewesen und nun bin.
Verließ nicht Clarence seinen Vater Warwick,
Ja, und brach seinen Eid, — vergeb' ihm Jesus! —

Um neben Eduard für den Thron zu fechten?
Zum Lohn sperrt man den armen Prinzen ein.
Wär' doch mein Herz steinhart wie Eduard seins,
Wo nicht, seins weich und mitleidsvoll wie meins!
Ich bin zu kindisch thöricht für die Welt.

Rivers.

Mylord von Gloster, in der heißen Zeit,
Woran ihr mahnt, der Feindschaft uns zu zeihn,
Da hielten wir an unserm Herrn und König,
Wie wir an euch es thäten, wenn ihr's würdet.

Gloster (auflachend).

Ich? König würde? Lieber ein Hausirer!
Fern meinem Herzen bleibe der Gedanke.

Elisabeth.

So wenig Freude, Mylord, als ihr denkt,
Daß ihr genößt als dieses Landes König:
So wenig Freude mögt ihr denken auch,
Daß ich genieß' als dessen Königin.

Margaretha.

Ich kann nicht länger mich geduldig halten. —
(Sie tritt vor; die Anwesenden blicken entsetzt oder erstaunt auf sie hin.)
Hört mich, ihr Räuber, die ihr hadernd zankt,
Indem ihr theilet, was ihr mir geraubt!
Wer von euch zittert nicht, der auf mich schaut?
Beugt euch der Königin als Unterthanen,
Sonst bebt vor der Entsetzten als Rebellen. —
Ha, lieber Schurke! wende dich nicht weg!

Gloster.

Was trittst du, schnöde Hexe, mir vor Augen?
Bist du bei Todesstrafe nicht verbannt?

Margaretha.

Ich bin's, doch größre Pein find' ich im Bann,
Als mir der Tod kann bringen, weil ich blieb.
Den Gatten und den Sohn bist du mir schuldig, —
Und du ein Königreich, — ihr alle Dienstpflicht;

Dieß Leiden, das ich habe, kommt euch zu,
Und alle Lust, die ihr euch anmaßt, mir.

Gloster.

Der Fluch, den dir mein edler Vater gab,
Als den Gefang'nen grausam du gehöhnt,
Und Thränen seinem Heldenaug' erpreßt,
Dann, sie zu trocknen, ihm ein Tuch darreichtest,
Getaucht in's Blut des holden Sohnes Rutland:
Die Flüche, die er aus empörter Seele
Dir da verkündigt, sind auf dich gefallen,
Und Gott straft deine blut'ge That, — nicht wir!

Elisabeth.

Ja, so gerecht ist Gott zum Schutz der Unschuld.

Hastings.

Es war die schnödste That, das Kind zu morden,
Die unbarmherzigste, die je gehört ward!

Rivers.

Tyrannen weinten, als man sie erzählte.

Dorset.

Kein Mensch war, der nicht Rache prophezeite.

Buckingham.

Northumberland, der's ansah, weinte drum.

Margaretha.

Wie? als ich kam da fletschtet ihr die Zähne,
Bereit schon, bei der Gurgel euch zu packen,
Und kehrt ihr nun all euren Haß auf mich?
Galt York's ergrimmter Fluch so viel im Himmel,
Daß meines Gatten, meines Sohnes Tod,
Des Reichs Verlust, mein wehevoller Bann,
Nicht schwerer wiegt, als eines Bübchens Leben?
Und dringt ein Fluch die Wolken durch zum Himmel,
Dann trennt die schweren Wolken, rasche Flüche!
Wo nicht durch Krieg, durch Prassen sterb' eur König,
Den Mord des unseren gemacht zum König!
Eduard, dein Sohn, der jetzo Prinz von Wales,

Statt Eduard, meines Sohns, sonst Prinz von Wales,
Sterb' in der Jugend, vor der Zeit, gewaltsam!
Du, Königin statt meiner, die ich's war,
Gleich mir Elenden überleb' dein Loos!
Lang' lebe, deine Kinder zu bejammern,
Lang' sterbe deines Glückes Tag vor dir!
Rivers und Dorset, ihr saht zu dabei, —
Auch du, Lord Hastings, — als man meinen Sohn
Erstach mit blut'gen Dolchen: Gott, den fleh' ich
Daß euer keiner sein natürlich Alter
Erreich', und ein gewaltsam Ende finde!

Gloster.

Schließ deinen Spruch, verschrumpfte böse Hexe!

Margaretha.

Und ließ' dich aus? Bleib, Hund, du mußt mich hören.
Bewahrt der Himmel eine schwere Plage,
Die übertrifft, was ich dir weiß zu wünschen,
So spar' er sie, bis deine Sünden reif!
Dann schleudr' er seinen Grimm herab auf dich,
Den Friedensstörer dieser armen Welt!
Dich nage rastlos des Gewissens Wurm!
Argwöhne stets die Freunde wie Verräther,
Und Erzverräther acht' als Busenfreunde!
Dein tödtlich Auge schließe nie der Schlaf,
Es sei denn, weil ein peinigender Traum
Dich schreckt mit einer Hölle grauser Teufel!
Du, der gestempelt ward bei der Geburt
Der Sklave der Natur, der Hölle Sohn!
Du Schandfleck für der Mutter schweren Schooß!
Du Lump an Ehre! du mein Abscheu —

Gloster.

Margaretha.

Margaretha.

Richard.

Gloster.

He?

Margaretha.

Ich rief dich nicht.

Gloster.

So bitt' ich um Verzeihung; denn ich dachte,
Du riefst mir all' die bittern Namen zu.

Margaretha.

Das that ich auch, doch Antwort wollt' ich nicht.
Drum laß zum Schluß mich bringen meinen Fluch!

Gloster.

Ich that's für dich: er endigt in Margretha.

Elisabeth.

So hat eur Fluch sich auf euch selbst gewandt.

Margaretha.

Gemalte Kön'gin! Scheinbild meines Glücks!
Was streust du Zucker auf die bauch'ge Spinne,
Die dich mit tödtlichem Geweb' umstrickt?
Du schärfst ein Messer, das dereinst dich würgt;
Es kommt der Tag, wo du herbei mich wünschest
Zum Fluchen auf den giftgeschwollnen Molch.

Dorset.

O streitet nicht mit ihr, sie ist verrückt.

Margaretha.

Still, Meister Marquis! ihr seid naseweis,
Eur neugeprägter Rang ist kaum in Umlauf.
O daß eur junger Adel fühlen könnte,
Was ihn verlieren heißt und elend sein.
Wer hoch steht, den kann mancher Windstoß treffen,
Und wenn er fällt, so wird er ganz zerschmettert.

Gloster.

Traun, guter Rath! Marquis, nehmt ihn zu Herzen.

Dorset.

Er geht euch an, Mylord, so sehr als mich.

Gloster.

Ja, und weit mehr: denn ich bin hochgeboren;
In Cedernwipfeln nistet unsre Brut,
Und tändelt mit dem Wind und trotzt der Sonne.

Margaretha.

Und hüllt die Sonn' in Schatten, — weh! ach weh!
Das zeugt mein Sohn, im Todesschatten jetzt;
In unsrer Jungen Nest baut eure Brut.
O Gott, der du es siehest, duld' es nicht!
Was Blut gewann, sei auch so eingebüßt!

Buckingham.

Hört auf! hört auf!

Margaretha.

O Buckingham,
Dir geh es wohl und deinem edlen Haus!
Dein Kleid ist nicht befleckt mit unserm Blut,
Und du nicht im Bezirke meines Fluchs.

Buckingham.

Auch keiner sonst; nie überschreiten Flüche
Die Lippen deß, der in die Luft sie haucht.

Margaretha.

O glaube mir, sie steigen himmelan,
Und wecken Gottes sanft entschlafnen Frieden.
(leise) O Buckingham, weich' aus dem Hunde dort!
Sieh, wann er schmeichelt, beißt er; wann er beißt
So bringt sein gift'ger Zahn den sichern Tod.
Hab nichts mit ihm zu schaffen, weich' ihm aus!
Tod, Sünd' und Hölle haben ihn gezeichnet,
Und ihre Diener all' umgeben ihn.

Gloster.

Was sagt sie da, Mylord von Buckingham?

Buckingham.

Nichts, deß ich achte, mein gewogner Herr.

Margaretha.

Wie? höhnst du mich für meinen treuen Rath,
Und hegst den Teufel da, vor dem ich warne?
Du wirst an mich gedenken eines Tags,
Wenn er dein Herz mit Gram zerreißt, und sagen
Die arme Margaretha war Prophetin.
Leb' euer jeder Richard's Haß zum Ziel,
Und er dem euren, und ihr Alle Gottes.

(Ab.)

Hastings.

Mir sträubt das Haar sich, fluchen sie zu hören.

Rivers.

Mir auch; es wundert mich, daß man so frei sie läßt.

Gloster.

Ich schelte nicht sie, bei der Mutter Gottes!
Sie hat zu viel gelitten, und mich reut
Mein Theil daran, was ich ihr angethan.

Elisabeth.

Ich that ihr nie zu nah, so viel ich weiß.

Gloster.

Doch habt ihr allen Vortheil ihres Leids.
Ich war zu hitzig Jemand wohl zu thun,
Der nun zu kalt ist, mir es zu gedenken.
Mein Treu, dem Clarence wird es gut vergolten:
Man mästet ihn für seine Müh im Kofen.
Verzeih Gott denen, welche schuld dran sind!

Rivers. (spöttisch.)

Ein tugendhafter christlicher Beschluß,
Für die zu beten, die uns Böses thun!

Gloster.

Das thu' ich immer, weislich so belehrt:
(Beiseit.) Denn flucht' ich jetzt, hätt' ich mich selbst verflucht.

(Catesby tritt auf.)

Catesby.

Fürstin, euch fordert Seine Majestät; —
Eur Gnaden auch, — und euch, ihr edlen Lords.

Elisabeth.

Ich komme, Catesby. — Geht ihr mit mir, Lords?

Rivers.

Wir sind zu Euer Gnaden Dienst.

(Alle ab, außer Gloster.)

Gloster.

Ich thu' das Bös', und schreie selbst zuerst.
Das Unheil, das ich heimlich angestiftet,
Leg' in den Andern dann zur schweren Last.

(Zwei Mörder kommen.)

Doch still! da kommen meine Henkersknechte. —
Nun, meine wackern, tüchtigen Gesellen,
Geht ihr anjetzt den Handel abzuthun?

Erster Mörder.

Ja, gnäd'ger Herr, und kommen um die Vollmacht,
Damit man uns einlasse, wo er ist.

Gloster.

Ganz wohl bedacht! Ich habe hier sie bei mir:

(Giebt ihnen die Vollmacht.)

Wann ihr's vollbracht habt, kommt nach Crosby-Hof.
Doch seid mir schleunig, hört ihr, bei der That;
Zugleich verhärtet euch, hört ihn nicht an,
Denn Clarence ist beredt, und könnte wohl
Das Herz euch rühren, wenn ihr auf ihn achtet.

Erster Mörder.

Bah, gnäd'ger Herr! Wir schwatzen nicht erst lang;
Wer Worte macht, thut wenig: seid versichert,
Die Hände brauchen wir und nicht die Zungen.

Gloster.

Ihr weint Mühlsteine, wie die Narren Thränen;
Ich hab' euch gerne, Burschen: frisch an's Werk!
Geht! geht! macht zu!

Erster Mörder.

Wir wollen's, edler Herr.

(Beide ab.)

Gloster.

So wäre Clarence bald wohl aufgehoben!
Ich aber weine dann um seinen Tod
Und sage, daß die Kön'gin und ihr Anhang
Den König wider meinen Bruder reizten.
Nun glauben sie's und stacheln mich zugleich
Zur Rache gegen Rivers, Vaughan, Grey;
Dann seufz' ich, und nach einem Spruch der Bibel
Sag' ich: Gott heiße Gutes thun für Böses;
Und so bekleid' ich meine nackte Bosheit
Mit alten Fetzen, aus der Schrift gestohlen,
Und schein' ein Heil'ger, wo ich Teufel bin.

(Während er abgeht fällt der Vorhang.)

Zweiter Aufzug.

Erste Scene.

Ein Zimmer im Tower.

(Clarence und Brakenbury treten auf.)

Brakenbury.

Wie sieht Eur Gnaden heut so traurig aus?

Clarence.

O ich hatt' eine jämmerliche Nacht,
Voll banger Träume, scheußlicher Gesichte!
So wahr als ich ein frommer gläub'ger Christ,
Ich brächte nicht noch eine Nacht so zu,
Gält es auch eine Welt beglückter Tage:
So voll von grausem Schrecken war die Zeit.

Brakenbury.

Was war eur Traum, Mylord? Ich bitt' euch, sagt mir.

Clarence.

Mir deucht', ich war entsprungen aus dem Tower,
Und eingeschifft, hinüber nach Burgund,
Und mich begleitete mein Bruder Gloster.
Der lockt' aus der Kajüte mich, zu gehn
Auf das Verdeck; und wie wir schritten so
Schien mir's, daß Gloster strauchelt', und im Fallen

Mich, der ihn halten wollte, über Bord
In das Gewühl der Meereswogen stieß.
O Gott! wie qualvoll schien mir's, zu ertrinken!
Welch grauser Lärm des Wassers mir im Ohr!
Welch scheußlich Todesschauspiel vor den Augen!
Mir däucht', ich säh' den Graus von tausend Wracken,
Säh' tausend Menschen, angenagt von Fischen;
Goldklumpen, große Anker, Perlenhaufen,
Stein' ohne Preis, unschätzbare Juwelen,
Zerstreuet Alles auf dem Grund der See.
In Schädeln lagen ein'ge; in den Höhlen,
Wo Augen sonst gewohnt, war eingenistet,
Als wie zum Spotte, blinkendes Gestein;
Das buhlte mit der Tiefe schlamm'gem Grund,
Und höhnte die Gerippe rings umher.

Brakenbury.

Ihr hattet Muß' im Augenblick des Todes,
Der Tiefe Heimlichkeiten auszuspähn?

Clarence.

Mir däuchte so, und oft strebt' ich den Geist
Schon aufzugeben: doch die neid'sche Flut
Hielt meine Seel', und ließ sie nicht heraus,
Die weite, leere, freie Luft zu suchen.

Brakenbury.

Erwachtet ihr nicht von der Todesangst?

Clarence.

O nein, mein Traum fuhr nach dem Leben fort:
O, da begann erst meiner Seele Sturm!
Mich setzte über die betrübte Flut
Der grimme Fährmann, den die Dichter singen,
In jenes Königreich der ew'gen Nacht.
Zum ersten grüßte da die fremde Seele
Mein Schwiegervater, der berühmte Warwick.
Laut schrie er: „Welche Geißel für den Meineid

Verhängt dieß düstre Reich dem falschen Clarence?"
Und so verschwand er. Dann vorüber schritt
Der Schatten Eduard's, König Heinrichs Sohn,
Mit Blut besudelt, und er schrie laut auf:
„Clarence ist da, der eidvergess'ne Clarence,
Der mich im Feld bei Tewksbury erstach!
Ergreift ihn, Furien! spannt ihn auf die Folter!"
Somit umfing mich eine Legion
Der argen Feind', und heulte mir in's Ohr
So gräßliches Geschrei, daß von dem Lärm
Ich bebend aufwacht', und noch längst nachher
Nicht anders glaubt', als ich sei in der Hölle:
So schrecklich eingeprägt war mir der Traum.

Brakenbury.

Kein Wunder, Herr, daß ihr euch drob entsetzt;
Mir bangt schon, da ich's euch erzählen höre.

Clarence.

O Brakenbury, ich that alles dieß,
Was jetzo mein Gewissen so bedrängt,
Um Eduard's halb: — und sieh, wie lohnt er's mir!
O Gott, kann dich mein innig Flehn nicht rühren,
Und willst du rächen meine Missethaten,
So übe deinen Grimm an mir allein!
O schon' mein schuldlos Weib, die armen Kinder! —
Ich bitt' dich Brakenbury, bleib bei mir!
Mein Sinn ist trüb', und gerne möcht' ich schlafen.

Brakenbury.

Ich will's, Mylord; Gott geb' euch gute Ruh!

(Clarence setzt sich zum Schlafen in einen Lehnstuhl.)

Nur Titel sind der Prinzen Herrlichkeiten,
Ein äußrer Glanz für eine innre Last;
Für ungefühlte Einbildungen fühlen
Sie eine Welt rastloser Sorgen oft.

So daß von ihren Titeln niedern Rang
Nichts unterscheidet als des Ruhmes Klang.

(Die beiden Mörder kommen.)

Erster Mörder.

He! wer ist da?

Brakenbury.

Was willst du, Kerl? wie bist du hergekommen?

Erster Mörder.

Ich will den Clarence sprechen, und ich bin auf meinen Beinen hergekommen.

Brakenbury.

Wie? so kurz ab?

Zweiter Mörder.

O Herr, besser kurz ab, als langweilig. — Zeige ihm unsern Auftrag, laß dich nicht weiter ein.

(Sie überreichen dem Brakenbury ein Papier, welches er liest.)

Brakenbury.

Ich werde hier befehligt, euren Händen
Den edlen Herzog Clarence auszuliefern.
Ich will nicht grübeln, was hiemit gemeint ist.
Hier sind die Schlüssel, dorten schläft der Herzog.
Ich will zum König, um ihm kund zu thun,
Daß ich mein Amt so an euch abgetreten.

Erster Mörder.

Das mögt ihr, Herr; es wird weislich gethan sein. Gehabt euch wohl!

(Brakenbury ab.)

Zweiter Mörder.

Wie? sollen wir ihn so im Schlaf erstechen?

Erster Mörder.

Nein, er wird sagen, das war feige von uns, wenn er aufwacht.

Zweiter Mörder.

Wenn er aufwacht! Ei, Narr, er wacht gar nicht wieder auf bis zum großen Gerichtstag.

Erster Mörder.

Ja, dann wird er sagen, wir haben ihn im Schlaf erstochen.

Zweiter Mörder.

Die Erwähnung des Wortes Gerichtstag hat eine Art Gewissenbiß in mir erregt.

Erster Mörder.

Was? du fürchtest dich?

Zweiter Mörder.

Nicht ihn umzubringen, dazu hab' ich ja die Vollmacht; aber verdammt dafür zu werden, wovor mich keine Vollmacht schützen kann.

Erster Mörder.

Ich dachte, du wärst entschlossen.

Zweiter Mörder.

Das bin ich auch, — ihn leben zu lassen.

Erster Mörder.

Ich gehe wieder zum Herzog von Gloster und sage es ihm.

Zweiter Mörder.

Nicht doch, ich bitte dich, wart' ein Weilchen. Ich hoffe, diese fromme Laune soll übergehn; sie pflegt bei mir nicht länger anzuhalten, als derweil man etwa zwanzig zählt.

Erster Mörder.

Denk an unsern Lohn, wenn's gethan ist.

Zweiter Mörder.

Recht! er ist des Todes. Den Lohn hatt' ich vergessen.

Erster Mörder.

Wo ist dein Gewissen nun?

Zweiter Mörder.

Im Beutel des Herzogs von Gloster.

Erster Mörder.

Wenn er also seinen Beutel aufmacht, uns den Lohn zu zahlen, so fliegt dein Gewissen heraus.

Zweiter Mörder.

Es thut nichts, laß es laufen; es mag's ja doch beinahe kein Mensch hegen.

Erster Mörder.

Wie aber, wenn sich's wieder bei dir einstellt?

Zweiter Mörder.

Ich will nichts damit zu schaffen haben, es ist ein gefährlich Ding, es macht einen zur Memme. Man kann nicht stehlen, ohne daß es einen anklagt; man kann nicht schwören, ohne daß es einen zum Stocken bringt; man kann nicht seines Nachbars Frau küssen, ohne daß es einen verräth. Es macht einen voller Schwierigkeiten; es hat mich einmal dahin gebracht, einen Beutel voll Gold wieder herzugeben, den ich von ungefähr gefunden hatte; es macht jeden zum Bettler, der es hegt; es wird aus Städten und Flecken vertrieben als ein gefährlich Ding, und jedermann, der gut zu leben denkt, verläßt sich auf sich selbst und lebt ohne Gewissen.

Erster Mörder.

Sapperment, es sitzt mir eben jetzt im Nacken, und will mich überreden, den Herzog nicht umzubringen.

Zweiter Mörder.

Halt den Teufel fest im Gemüth und glaub ihm nicht: es will sich nur bei dir eindrängen, um dir Seufzer abzuzwingen.

Erster Mörder.

Ich hab 'ne starke Natur, es kann mir nichts anhaben.

Zweiter Mörder.

Das heißt gesprochen wie ein tüchtiger Kerl, der seinen guten Namen werth hält. Komm, wollen wir an's Werk gehn?

Erster Mörder.

Gieb ihm eins übern Hirnkasten, und dann schmeiß ihn in das Malvasierfaß im nächsten Zimmer.

Zweiter Mörder.

O herrlich ausgedacht! ihn einzutunken!

Erster Mörder.

Still! er wacht auf.

Zweiter Mörder.

Schlag zu!

Erster Mörder.

Nein, laß uns erst mit ihm reden.

Clarence.

Wo bist du, Brakenbury? Einen Becher Weins.

Erster Mörder.

Ihr sollt Wein genug haben, Herr, im Augenblick.

Clarence.

Im Namen Gottes, wer bist du?

Erster Mörder.

Ein Mensch, wie ihr seid.

Clarence.

Wie dunkel und wie tödtlich sprichst du doch!
Eur Auge droht mir: warum seht ihr bleich?
Wer hat euch hergesandt? weßwegen kommt ihr?

Beide.

Um, um, um —

Clarence.

Mich zu ermorden?

Beide.

Ja, ja.

Clarence.

Ihr habt, mir das zu *sagen*, kaum das Herz,
Und könnt drum, es zu *thun*, das Herz nicht haben.
Was, meine Freunde, that ich euch zu nah?

Erster Mörder.

Dem König thatet ihr zu nah, nicht uns.
Was wir thun wollen, thun wir auf Befehl.

Zweiter Mörder.

Und er, der so befahl, ist unser König.

Clarence.

Ist euch der König lieb, so haßt mich nicht:
Ich bin sein Bruder, und ich lieb' ihn treu.
Seid ihr um Lohn gedungen, so kehrt um,
Und wendet euch an meinen Bruder Gloster;
Der wird euch besser lohnen für mein Leben,
Als Eduard für die Zeitung meines Todes.

Zweiter Mörder.

Ihr irrt euch sehr, eur Bruder Gloster haßt euch.

Clarence.

O nein! Er liebt mich und er hält mich werth.

Sagt ihm, als unser edler Vater York
Uns drei gesegnet mit siegreichem Arm,
Und herzlich uns beschworen, uns zu lieben,
Da ahnt' er die Entzweiung nicht von heut.
Mahnt Glostern daran nur, und er wird weinen.

Erster Mörder (lachend).

Mühlsteine, ja, wie er uns weinen lehrte.

Clarence.

O nein! verläumd' ihn nicht, denn er ist mild.

Erster Mörder.

Recht!
Wie Schnee der Frucht. — Seht, ihr betrügt euch selbst:
Er ist's, der uns gesandt, euch zu vertilgen.

Clarence.

Es kann nicht sein: er weinte um mein Unglück,
Schloß in die Arme mich, und schwor mit Schluchzen,
Mir eifrig meine Freiheit auszuwirken.

Erster Mörder.

Das thut er ja, da aus der Erde Knechtschaft
Er zu des Himmels Freuden euch erlöst.

Zweiter Mörder.

Herr, söhnt euch aus mit Gott, denn ihr müßt sterben.

Clarence.

Hast du die heil'ge Regung in der Seele,
Daß du mit Gott mich auszusöhnen mahnst,
Und bist der eignen Seele doch so blind,
Daß du, mich mordend, Gott bekriegen willst?
Ach Leute! denkt, daß, der euch angestiftet
Die That zu thun, euch um die That wird hassen.

Zweiter Mörder.

Was soll'n wir thun?

Clarence.

Bereut und schafft eur Heil.

Erster Mörder,

Bereun? Das wäre memmenhaft und weibisch.

Clarence.

Nicht zu bereun ist viehisch, wild und teuflisch.
Mein Freund, (zum zweiten Mörder sich wendend)
ich spähe Mitleid dir im Blick:
Wofern dein Auge nicht ein Schmeichler ist,
So tritt auf meine Seit' und bitt' für mich.

Zweiter Mörder.

Seht hinter euch, Mylord.

Erster Mörder (ersticht ihn).

Nehmt das und das; reicht Alles noch nicht hin,
So tauch' ich euch in's Malvasierfaß draußen.
(Mit der Leiche ab.)

Zweiter Mörder.

O blut'ge That, verzweiflungsvoll verübt!
Gern, wie Pilatus, wüsch' ich meine Hände
Von diesem höchst verruchten sünd'gen Mord.

(Der erste Mörder kommt zurück.)

Erster Mörder.

Wie nun? was denkst du, daß du mir nicht hilfst?
Der Herzog Gloster soll dein Zögern wissen.

Zweiter Mörder.

O hätt' ich seinen Bruder doch gerettet!
Nimm du den Lohn, und meld' ihm, was ich sage;
Denn mich gereut am Herzog dieser Mord.
(Ab.)

Erster Mörder.

Nicht mich; geh, feige Memme, die du bist! —
Doch hab' ich meinen Sold, so will ich fort:
Dieß kommt an's Licht, drum meid' ich diesen Ort.
(Ab.)

Verwandlung.

Zweite Scene.

London. Ein Zimmer im Palast.

(König Eduard wird krank hereingeführt und in einen Lehnstuhl niedergelassen; Königin Elisabeth, Dorset, Rivers, Hastings, Buckingham, Stanley, Grey und Andere treten auf.)

Eduard.

Dem Himmel Dank! ich schafft' ein gutes Werk.
Ihr Pairs, verharrt in dieser Einigkeit!
Ich warte jeden Tag auf eine Botschaft,
Daß mein Erlöser mich von hinnen ruft;
Die Seele scheidet friedlich nun zum Himmel,
Da ich den Freunden Frieden gab auf Erden.
Rivers und Hastings, reichet euch die Hände,
Hegt nicht verstellten Haß, schwört Lieb euch zu.

Rivers.

Beim Himmel, meine Seel' ist rein von Groll,
Die Hand besiegelt meine Herzensliebe.

Hastings.

So geh's mir wohl, wie ich dieß wahrhaft schwöre.

Eduard.

Geb Acht: treibt keinen Scherz vor eurem König!
Auf daß der höchste König aller Kön'ge
Die Falschheit nicht zu Schanden mach', und jeden
Von euch erseh', des Andern Tod zu sein.

Hastings.

Mög' ich gedeihn, wie ächte Lieb' ich schwöre!

Rivers.

Und ich, wie ich von Herzen Hastings liebe!

(Hastings küßt der Königin die Hand und umarmt Rivers und Dorset.)

Eduard.

Nun siegle, edler Buckingham, dieß Bündniß:
Umarm' auch du die Nächsten meiner Frau,
Und mach' in eurer Eintracht mich beglückt.

Buckingham (zur Königin).

Wenn Buckingham je wendet seinen Haß
Auf Eure Hoheit, nicht mit schuld'ger Liebe
Euch und die Euren hegt, so straf' mich Gott
Mit Haß, wo ich am meisten Lieb' erwarte!

(Er umarmt Rivers und die Uebrigen.)

Eduard.

Ein stärkend Labsal, edler Buckingham,
Ist meinem kranken Herzen dieß dein Wort.
Nun fehlt nur unser Bruder Gloster hier
Zu dieses Friedens segensreichem Schluß.

Buckingham.

Zur guten Stunde kommt der edle Herzog.

Gloster (tritt auf).

Guten Morgen meinem hohen Fürstenpaar!
Und, edle Pairs, euch einen frohen Tag!

Eduard.

Froh in der That, verbrachten wir den Tag.
Bruder, wir schafften hier ein christlich Werk,
Aus Feindschaft Frieden, milde Lieb' aus Haß,
Bei diesen hitzig aufgereizten Pairs.

Gloster.

Gesegnetes Bemühn, mein hoher Herr!
Wenn jemand unter dieser edlen Schaar
Auf falschen Argwohn oder Eingebung
Mich hält für seinen Feind;
Wenn ich unwissend, oder in der Wuth
Etwas begangen, das mir irgend wer,
Hier gegenwärtig, nachträgt; so begehr' ich
In Fried' und Freundschaft mich ihm auszusöhnen.
Denn Feindschaft hegen ist mein Tod; ich hass' es,

Und wünsche aller guten Menschen Liebe. —
Erst, gnäd'ge Frau, erbitt' ich wahren Frieden
Von euch, den schuld'ger Dienst erkaufen soll; —
Von euch, mein edler Vetter Buckingham,
Ward jemals zwischen uns ein Groll beherbergt; —
Von euch, Lord Rivers, — und, Lord Grey, von euch:
Die all' ohn' Ursach scheel auf mich gesehn; —
Herzöge, Grafen, Edle, — ja, von allen.
Nicht Einen weiß ich, der in England lebt,
Mit dem mein Sinn den mindsten Hader hätte,
Mehr als ein heute Nacht gebornes Kind.
Ich danke meinem Gott für meine Sanftmuth.

Elisabeth.

Ein Festtag wird dies künftig für uns sein:
Gott gebe, jeder Zwist sei beigelegt!
Mein hoher Herr, ich bitt' Eur Hoheit, nehmt
Zu Gnaden unsern Bruder Clarence an.

Gloster.

Wie? bot ich darum Liebe, gnäd'ge Frau,
Daß man mein spott' in diesem hohen Kreis?
Wer weiß nicht, daß der edle Herzog todt ist?
(Alle fahren zurück. Erstaunen und Entsetzen kund gebend).
Zur Ungebühr verhöhnt ihr seine Leiche.

Eduard (in fiebrischer Erregung aufspringend.)

Wer weiß nicht, daß er todt ist? Ja, w e r weiß es?

Elisabeth.

A l l s e h ' n d e r H i m m e l, w e l c h e W e l t i s t d i e ß!

Eduard.

Starb Clarence? Der Befehl ward widerrufen.

Gloster.

Der Arme starb auf euer e r s t Geheiß,
Und das trug ein geflügelter Merkur.
Ein lahmer Bote trug den Widerruf,
Der kam zu spät und fand ihn schon begraben.
Geb' Gott, daß Andre, minder treu und edel,

Näher durch blut'gen Sinn, nicht durch das Blut,
Nicht mehr verschulden als der arme Clarence,
Und dennoch frei umhergehn von Verdacht!

Eduard (in immer steigender Aufregung; die Königin, in höchster Besorgniß, sucht ihn umsonst durch flehende Worte und Mienen zur Mäßigung zurückzuführen.)

Und meine Zunge sprach des Bruders Tod?
Kein Mord, Gedanken waren sein Vergehn,
Und doch war seine Strafe bittrer Tod.
Wer bat für ihn? wer kniet' in meinem Grimm
Zu Füßen mir, und hieß mich überlegen?
Wer sprach von Bruderpflicht? wer sprach von Liebe?
Euer keiner
War so gewissenhaft, mich dran zu mahnen.
Wenn aber eure Kärrner, eur Gesinde
Todtschlag im Trunk verübt, und ausgelöscht
Das edle Bildniß unsers theuern Heilands,
Gleich seid ihr auf den Knieen um Gnade, Gnade,
Und ich, selbst wider Recht, muß sie gewähren.
Für meinen Bruder wollte niemand sprechen,
Und, weh' mir, auch die inn're Stimme schwieg.
O Gott, ich fürchte, dein Gericht vergilt's
An mir und euch, den Meinen und den Euren. —
O armer, armer Clarence!

(Er bricht plötzlich zusammen und fällt in den Lehnstuhl zurück. Auf einen Wink von Hastings treten Diener herein, die den König im Lehnstuhl fortragen. Die Königin, von Rivers unterstützt, folgt im tiefsten Schmerz, dann Grey, Dorset, zuletzt Stanley.)

Gloster. (zu Buckingham und Hastings, die zurück geblieben).

Das ist die Frucht des Jähzorns! — Gabt ihr acht,
Wie bleich der Kön'gin schuldige Verwandte
Aussahn, da sie von Clarence' Tode hörten?
O, immer setzten sie dem König zu!
Gott wird es rächen. Wollt ihr kommen, Lords,
Daß wir nach Eduard sehen?

Buckingham.

Zu Euer Gnaden Dienst.

(Alle ab.)

Dritte Scene.

Ebendaselbst.

(Die Herzogin von York tritt auf mit des Clarence Sohn und Tochter.)

Sohn.

Großmutter, sagt uns, ist der Vater todt?

Herzogin.

Nein, Kind.

Tochter.

Was weint ihr denn so oft und schlagt die Brust?
Und ruft: „O Clarence! unglücksel'ger Sohn!"

Sohn.

Was schüttelt ihr den Kopf und seht uns an,
Und nennt uns arme, ausgestoßne Waisen,
Wenn unser edler Vater noch am Leben?

Herzogin.

Ihr lieben Kinder mißversteht mich ganz.
Des Königs Krankheit jamm'r ich, sein Verlust
Macht Sorge mir; nicht eures Vaters Tod:
Verloren wär der Gram um den Verlornen.

Sohn.

So wißt ihr ja, Großmutter, er sei todt.
Mein Ohm, der König, ist darum zu schelten;
Gott wird es rächen: ich will in ihn dringen
Mit eifrigem Gebet um einzig dieß.

Tochter.

Das will ich auch.

Herzogin.

Still, Kinder, still! Der König hat euch lieb;
Unschuldige, harmlose Kleinen ihr,

In eurer Einfalt könnt ihr nicht errathen,
Wer eures Vaters Tod verschuldet hat.

Sohn.

Großmutter, doch! Vom guten Oheim Gloster
Weiß ich, der König, von der Königin
Gereizt, sann Klagen aus, ihn zu verhaften.
Und als mein Oheim mir das sagte, weint' er,
Bedauert mich, und küßte meine Wange,
Hieß mich auf ihn vertraun als meinen Vater,
Er wolle lieb mich haben als sein Kind.

Herzogin.

Ach, daß der Trug so holde Bildung stiehlt,
Und Bosheit mit der Tugend Larve deckt!
Er ist mein Sohn, und das ist meine Schmach,
Doch sog er nicht an meiner Brust den Trug.

Sohn.

Denkt ihr, mein Ohm verstellte sich, Großmutter?

Herzogin.

Ja, Kind.

Sohn.

Ich kann's nicht denken. Horch, was für ein Lärm?

(Königin Elisabeth tritt auf, laut klagend; Rivers und Dorset folgen ihr.)

Elisabeth.

Wer will zu weinen mir und jammern wehren,
Mein Loos zu schelten und mich selbst zu plagen?
Bestürmen mit Verzweiflung meine Seele,
Und selber meine Feindin will ich sein.

Herzogin.

Wozu der Auftritt wilder Ungeduld?

Elisabeth.

Der König, mein Gemahl, dein Sohn, ist todt.
Was blühn die Zweige, wenn der Stamm verging?
Was welkt das Laub nicht, dem's an Saft gebricht?
Wollt ihr noch leben? Jammert! Sterben? Eilt!
Daß unsre Seelen seiner nach sich schwingen,

Ihm folgend wie ergebne Unterthanen
Zu seinem neuen Reich der ew'gen Ruh.

(Wirft sich verzweiflungsvoll in einen Lehnstuhl und verharrt dort bis zum Abgang, theilnahmslos gegen jeden Zuspruch, das Antlitz in die Hände bergend.)

Herzogin.

Ach, so viel Theil hab' ich an deinem Leiden,
Als Anspruch sonst an deinen edlen Gatten.
Ich weint' um eines würd'gen Gatten Tod,
Und lebt' im Anblick seiner Ebenbilder;
Nun sind zwei Spiegel seiner hohen Züge
Zertrümmert durch den bösgesinnten Tod,
Mir bleibt zum Troste nur ein falsches Glas,
Worin ich meine Schmach mit Kummer sehe.
Zwar bist du Wittwe, doch du bist auch Mutter,
Und deiner Kinder Trost ward dir gelassen:
Mir riß der Tod den Gatten aus den Armen,
Und dann zwei Krücken aus den schwachen Händen,
Clarence und Eduard. O wie hab' ich Grund,
Da deins die Hälfte meines Leids nur ist,
Dein Wehgeschrei durch meins zu übertäuben!

Dorset.

Muth, liebe Mutter! Gott ist ungehalten,
Daß ihr sein Thun mit Undank so empfangt.
In Weltgeschäften nennt man's undankbar:
Mit trägem Widerwillen Schulden zahlen,
Die eine milde Hand uns freundlich lieh;
Viel mehr, dem Himmel so sich widersetzen,
Weil er von Euch die königliche Schuld
Zurücke fordert, die er euch geliehn.

Rivers.

Bedenkt als treue Mutter, theure Schwester
Den Prinzen, euren Sohn; schickt gleich nach ihm,
Und laßt ihn krönen. Er wird euer Trost:
Das Leid senkt in des todten Eduard Grab,
Die Lust baut auf des blühnden Eduard Thron.

(Gloster, Buckingham, Stanley, Hastings, Ratcliff und Andere treten auf.)

Gloster.

Faßt, Schwester, euch; wir alle haben Grund
Um die Verdunklung unsers Sterns zu jammern:
Doch niemand heilt durch Jammern seinen Harm. —
Ich bitt' euch um Verzeihung, gnäd'ge Mutter,
Ich sah Eur Gnaden nicht. Demüthig auf den Knie'n
Bitt' ich um euren Segen.

Herzogin.

Gott segne dich! und flöße Milde dir,
Gehorsam, Lieb' und ächte Treu in's Herz!

Gloster.

Amen!
(Beiseit.) Und laß als guten alten Mann mich sterben!
Das ist das Schlußwort jedes Muttersegens:
Mich wundert, daß Ihr' Gnaden das vergaß. —

Buckingham.

Ihr gramerfüllten Edlen dieses Reichs,
Die ihr gemeinsam tragt die Last des Jammers,
Nun tröstet euch in gegenseit'ger Liebe.
Ist unsre Ernt' an diesem König hin,
So werden wir des Sohnes Ernte sammeln.
Mir däucht es gut, daß gleich ein klein Gefolge
Von Ludlow her den jungen Prinzen hole,
Als König hier in London ihn zu krönen.

Rivers.

Warum ein klein Gefolg, Mylord von Buckingham?

Buckingham.

Ei, Mylord, daß ein großer Haufe nicht
Des Grolles neugeheilte Wunde reize:
Was um so mehr gefährlich würde sein,
Je mehr der Staat noch wild und ohne Führer,
Dem zügellosen Roß vergleichbar,
Das seinen Lauf nach Wohlgefallen lenkt.

Sowohl des Unheils Furcht als wirklich Unheil
Muß meiner Meinung nach verhütet werden.

Gloster.

Der König schloß ja Frieden mit uns allen,
Und der Vertrag ist fest und treu in mir.

Rivers.

So auch in mir, und so, denk' ich, in allen;
Und, weil er noch so frisch ist, sollte man
Selbst jeden Anschein eines Bruchs vermeiden,
Den viel Gesellschaft leicht befördern könnte.
Drum sag' ich mit dem edlen Buckingham,
Daß Wen'ge nur den Prinzen holen müssen.

Hastings.

Das sag' ich auch.

Gloster.

So sei es denn; und gehn wir, zu entscheiden,
Wer schnell sich auf nach Ludlow machen soll. —
Fürstin, und ihr, Frau Mutter, wollt ihr kommen,
Um mitzustimmen in der wicht'gen Sache?

(Alle ab, außer Buckingham und Gloster.)

Buckingham.

Mylord, wer auch zum Prinzen reisen mag,
Um Gottes willen bleiben wir nicht aus:
Denn unterwegs schaff ich Gelegenheit,
Als Eingang zu dem jüngst besprochnen Handel,
Der Königin hochmüth'ge Vetterschaft
Von der Person des Prinzen zu entfernen.

Gloster.

Mein andres Selbst! Du meine Rathsversammlung,
Orakel und Prophet! Mein lieber Vetter,
Ich folge deiner Leitung wie ein Kind.
Nach Ludlow denn! Wir bleiben nicht zurück.

(Beide ab.)

Dritter Aufzug.

Erste Scene.

Eine Straße.

(Volksmenge. Zwei Bürger begegnen sich.)

Erster Bürger.

Guten Morgen, Nachbar! wohin so in Eil?

Zweiter Bürger.

Ich weiß es selber kaum, betheur' ich euch.
Ihr wißt die Neuigkeit?

Erster Bürger.

Ja, daß der König todt ist.

Zweiter Bürger.

Schlimme Neuigkeit,
Bei Unsrer Frauen! Selten kommt was Bessres;
Ich fürcht', ich fürcht', es geht die Welt rundum.

(Ein andrer Bürger kommt.)

Dritter Bürger.

Gott grüß' euch, Nachbarn!

Erster Bürger.

Geb' euch guten Tag!

Dritter Bürger.

Bestätigt sich des guten Königs Tod?

Zweiter Bürger.

Ja, 's ist nur allzuwahr: Gott steh' uns bei!

Dritter Bürger.

Dann, Leut', erwartet eine stürm'sche Welt.

Erster Bürger.

Nein, nein! Sein Sohn herrscht nun durch Gottes Gnaden.

Dritter Bürger.

Weh einem Lande, das ein Kind regiert!

Erster Bürger.

So stund der Staat auch, als der sechste Heinrich
Neun Monat alt gekrönt ward in Paris.

Dritter Bürger.

Stund der Staat so? Nein leider nein, ihr Freunde!
Denn dieses Land war damals hoch begabt
Mit würd'ger Staatskunst; und der König hatte
Oheime voll Verdienst zur Vormundschaft.

Erster Bürger.

Die hat er auch vom Vater wie der Mutter.

Dritter Bürger.

Viel besser wär's, sie wären bloß vom Vater,
Oder es wär vom Vater ihrer keiner.
Denn Eifersucht, der Nächste nun zu sein,
Tritt uns gesammt zu nah, wenn's Gott nicht wendet.
O! sehr gefährlich ist der Herzog Gloster,
Der Kön'gin Söhn' und Brüder frech und stolz;
Und würden sie beherrscht und herrschten nicht,
Dieß kranke Land gediehe noch wie sonst.

Zweiter Bürger.

So wißt ihr wohl das Neueste noch nicht?
Der Kön'gin Wittwe mächtigste Verwandte
Lord Rivers und Lord Grey, nebst Thomas Vaughan,
Die unsern jungen König, schirm' ihn Gott,
Von Ludlow hergeleiten, sind verhaftet
Auf Gloster's und auf Buckingham's Befehl.

Dritter Bürger.

Dann seh' ich wie im Abriß schon das Ende.
Wer harrt der Nacht nicht, wann die Sonne sinkt?

Unzeit'ge Stürme künden Theurung an.
Noch kann es gut gehn: doch, wenn's Gott so lenkt,
Ist's mehr als ich erwart' und wir verdienen.

Zweiter Bürger.

Wahrlich, der Menschen Herzen sind voll Furcht,
Ihr könnt nicht reden fast mit einem Mann,
Der nicht bedenklich aussieht und voll Schrecken.

Dritter Bürger.

So ist es immer vor des Wechsels Tagen.
Es ahnt der Mensch mit göttlichem Instinct
Die kommende Gefahr; so sehn wir ja
Die Wasser schwellen vor dem wüsten Sturm.
Doch lassen wir das Gotte. Wohin geht's?

Zweiter Bürger.

Die Richter haben beid' uns rufen lassen.

Dritter Bürger.

Mich auch; so will ich euch Gesellschaft leisten.

(Alle ab.)

Verwandlung.

Zweite Scene.

London. Hof des Tower.

(Trompeten. Der Prinz von Wales, Gloster, Buckingham, Catesby und Andre.)

Buckingham.

Willkommen, bester Prinz, in London, eurer Kammer!

Gloster.

Willkommen, Vetter, meines Sinnes Fürst! —
Der Reis' Ermüdung macht' euch melancholisch.

Prinz.

Nein, Oheim; der Verdruß nur unterwegs
Hat sie mir schwer gemacht, langweilig, widrig.
Ich misse hier noch Onkel zum Empfang.

Gloster.

Mein Prinz, die reine Jugend eurer Jahre
Ergründete noch nicht der Welt Betrug.
Ihr unterscheidet nichts an einem Mann
Als seinen äußern Schein; und der, weiß Gott,
Stimmt selten oder niemals mit dem Herzen.
Gefährlich sind die Onkel, die ihr mißt:
Eur Hoheit lauschte ihren Honigworten,
Und merkte nicht auf ihrer Herzen Gift.
Bewahr' euch Gott vor solchen falschen Freunden.

Prinz.

Vor falschen Freunden — ja! Sie waren keine!
Doch sagt mir, Oheim, wenn mein Bruder kommt,
Wo sollen wir verbleiben bis zur Krönung?

Gloster.

Wo's gut dünkt eurer fürstlichen Person.
Wenn ich euch rathen darf, belieb' Eur Hoheit
Sich ein paar Tag' hier auszuruhn im Tower;
Dann wo ihr wollt, und es am besten scheint
Für euer Wohlsein und Gemüthsergötzung.

Prinz (auf den Tower blickend).

Der Tower mißfällt mir, wie kein Ort auf Erden. —
Hat Julius Cäsar ihn gebaut, Mylord?

Gloster.

Er hat, mein gnäd'ger Fürst, den Ort gestiftet,
Den dann die Folgezeiten neu erbaut.

Prinz.

Hat man es schriftlich, oder überliefert
Von Zeit auf Zeiten nur, daß er ihn baute?

Buckingham.

Schriftlich, mein gnäd'ger Fürst.

Prinz.

Doch setzt, Mylord, es wär' nicht aufgezeichnet:
Mich dünkt, die Wahrheit sollte immer leben,
Als wär' sie aller Nachwelt ausgetheilt,
Bis auf den letzten Tag der Welt.

Gloster (beiseit).

Klug allzubald, sagt man, wird nimmer alt.

Prinz.

Was sagt ihr, Oheim?

Gloster.

Ich sage, Ruhm wird ohne Schriften alt. —

Prinz.

Der Julius Cäsar war ein großer Mann:
Womit sein Muth begabte seinen Witz,
Das schrieb sein Witz, dem Muthe Leben schaffend.
Der Tod besiegte diesen Sieger nicht,
Er lebt im Ruhm noch, wenn auch nicht im Leben. —
Wollt ihr was wissen, Vetter Buckingham?

Buckingham.

Was, mein gnäd'ger Fürst?

Prinz.

Werd' ich ein Mann je, so gewinn' ich wieder
In Frankreich unser altes Recht; wo nicht,
Sterb' ich als Krieger, wie ich lebt' als König.

Gloster (beiseit).

Auf zeit'gen Frühling währt der Sommer wenig.

Prinz.

Doch sagt, wo weilt nur unser theurer Bruder?

(York und Hastings treten auf.)

Buckingham.

Da kommt zu rechter Zeit der Herzog York.

Prinz.

Richard von York! — Wie lebt mein lieber Bruder?

York.

Gut, Majestät; so muß ich nun euch nennen.

Prinz.

Ja, Bruder, mir zum Grame, so wie euch:
Er starb ja kaum, der diesen Titel führte,
Deß Tod ihm viel an Majestät benahm.

Gloster.

Wie geht es unserm edlen Vetter York?

York.

Ich dank' euch, lieber Oheim. Ha, Mylord,
Ihr sagtet einstens, unnütz Kraut wächst schnell:
Der Prinz, mein Bruder, wuchs mir über'n Kopf.

Gloster.

Ja wohl, Mylord.

York.

Und ist er darum unnütz?

Gloster.

O bester Vetter, das möcht' ich nicht sagen.

York.

Dann ist er euch ja mehr als ich verpflichtet.

Gloster.

Er hat mir zu befehlen als mein Fürst,
Doch ihr habt Recht an mir als ein Verwandter.

York.

Ich bitt' euch, Oheim, gebt mir diesen Dolch.

Gloster.

Den Dolch, mein kleiner Vetter? Herzlich gern.

Prinz.

Ein Bettler, Bruder?

York.

Nur beim guten Oheim,
Und um 'ne Kleinigkeit, die man mit Freuden giebt.

Gloster.

Wohl Größres will ich meinem Vetter geben.

York.

Wohl Größres? o da ist das Schwert dazu.

Gloster.

Ja, lieber Vetter, wär's nur leicht genug.

York.

Dann seh' ich wohl, ihr schenkt nur leichte Gaben,
Bei Dingen von Gewicht sagt ihr dem Bettler: nein!

Gloster.

Es hat zu viel Gewicht für euch zu tragen.

York.

Für mich hat's kein Gewicht, und wär's noch schwerer.

Gloster.

Wie? wollt ihr meine Waffen, kleiner Lord?

York.

Ja, und mein Dank soll sein, wie ihr mich nennt.

Gloster.

Wie?

York.

Klein.

Prinz.

Mylord von York ist stets in Reden keck:
Ich hoff' mein Oheim weiß ihn zu ertragen.

York.

Ihr meint, zu tragen, nicht mich zu ertragen. —
Oheim, mein Bruder spottet mein und euer;
Er denkt, weil ich nur klein bin, wie ein Aff,
Ihr solltet mich auf euren Schultern tragen.

Buckingham (beiseit).

Mit welchem scharf versehenen Witz er redet!
Den Spott zu mildern wider seinen Oheim,
Verhöhnt er selbst sich artig und geschickt.
So schlau und noch so jung ist wunderbar.

Gloster.

Mein gnäd'ger Fürst, beliebt es euch zu gehn?
Ich und mein guter Vetter Buckingham,
Wir woll'n zu eurer Mutter, und sie bitten,
Daß sie im Tower euch trifft und euch bewillkommt.

York.

Wie? denkt ihr in den Tower zu gehn, Mylord?

Prinz.
Mylord Protector will es so durchaus.

York.
Ich schlafe sicher nicht mit Ruh im Tower.

Gloster.
Warum? was könnt ihr fürchten?

York.
Ei, meines Oheims Clarence zorn'gen Geist;
Großmutter sagt, er wurde da ermordet.

Prinz.
Ich fürchte keinen todten Oheim.

Gloster.
Auch keine, hoff' ich, die am Leben sind.

Prinz.
Sind sie's, so hab' ich nichts zu fürchten, hoff' ich.
Doch kommt, Mylord, und mit beklommnem Herzen,
Ihrer gedenkend, geh ich in den Tower.

(Der Prinz, York, Hastings und Gefolge ab.)

Buckingham.
Glaubt ihr, Mylord, den kleinen Schwätzer York
Nicht aufgereizt von seiner schlauen Mutter,
So schimpflich euch zu necken und verspotten?

Gloster.
Gewiß, gewiß: o, 's ist ein schlimmer Bursch!
Keck, rasch, verständig, altklug und geschickt;
Die Mutter ganz vom Wirbel bis zur Zeh.

Buckingham.
Gut, laßt das sein. — Komm hieher, Catesby! Du schwurst
So treu zu dienen allen unsren Zwecken,
Als heimlich zu bewahren unsre Winke;
Du hörtest unsre Gründe unterwegs:
Was meinst du? sollt' es nicht ein Leichtes sein,
William Lord Hastings unsers Sinns zu machen
Für die Erhebung dieses edlen Herzogs
Auf dieser weltberühmten Insel Thron?

Catesby.

Er liebt den Prinzen um des Vaters willen,
Er läßt zu nichts sich wider ihn gewinnen.

Buckingham.

Was denkst du denn vom Stanley? läßt nicht der?

Catesby.

Der wird in Allem ganz wie Hastings thun.

Buckingham.

Nun wohl, so gehe jetzt, mein lieber Catesby,
Und, wie von fern, erforsche nochmals Hastings,
Wie er gesinnt ist gegen unsre Absicht;
Und lad' ihn ein auf morgen in den Tower,
Der Krönung wegen mit zu Rath zu sitzen.
Wenn du für uns geschmeidig ihn verspürst,
So muntr' ihn auf und sag' ihm unsre Gründe.
Doch ist er bleiern, frostig, kalt, unwillig,
So sei du's auch: brich das Gespräch so ab,
Und gieb uns Nachricht über seine Neigung.
Denn morgen halten wir besondern Rath,
Worin wir höchlich dich gebrauchen wollen.

Gloster.

Empfiehl mich dem Lord Hastings: sag ihm, Catesby,
Daß seiner Todfeind' alte Rotte morgen
In Pomfret=Schloß zur Ader wird gelassen.

Buckingham.

Geh, guter Catesby, richt' es tüchtig aus.

Catesby.

Ja, werthe Lords, mit aller Achtsamkeit.

Gloster.

Wird man von euch vor Schlafengehen noch hören?

Catesby.

Gewiß, Mylord.

Gloster.

In Crosby=Hof, da findet ihr uns beide.

(Catesby ab.)

Buckingham.

Und nun, Mylord, was thun, wenn wir verspüren,
Daß Hastings unsern Planen sich nicht fügt?

Gloster.

Was muß geschehn: den Kopf ihm abhaun, Freund!
Doch wenn ich König bin, dann fordre du
Die Grafschaft Hereford, und alles fahr'nde Gut,
Was sonst der König, unser Bruder, hatte.

Buckingham.

Ich will mich auf Eur Hoheit Wort berufen.

Gloster.

Es soll dir freundlichst zugestanden werden.
Komm, speisen wir zu Abend, um hernach
In unsern Anschlag 'ne Gestalt zu bringen.

(Beide ab.)

Verwandlung.

Dritte Scene.

London. Ein Saal im Tower.

(Buckingham, Stanley, Hastings, Lovel, Ratcliff und Andre, an einer Tafel sitzend; Rathsbediente hinter ihnen stehend.)

Hastings.

Nun edle Pairs, versammelt sind wir hier
Die Krönung festzusetzen: in Gottes Namen,
Sprecht denn, wann ist der königliche Tag?

Buckingham.

Ist Alles fertig für das Krönungsfest?

Stanley.

Ja, und es fehlt die Anberaumung nur.

Buckingham.

Wer kennt des Lord Protectors Sinn hierin?
Wer ist Vertrautester des edlen Herzogs?

Stanley.

Eur Gnaden kennt wohl seinen Sinn am ersten.

Buckingham.

Wir kennen von Gesicht uns: doch die Herzen,
Da kennt er meins nicht mehr, als eures ich;
Lord Hastings, ihr und er seid nah vereint.

Hastings.

Ich weiß, er will mir wohl, Dank Seiner Gnaden.
Doch über seine Absicht mit der Krönung
Hab' ich ihn nicht erforscht, noch er darin
Sein gnäd'ges Wohlgefallen mir eröffnet.
Ihr mögt, mein edler Lord, die Zeit wohl nennen,
Und ich will stimmen an des Herzogs Statt,
Was, wie ich hoff', er nicht verübeln wird.

(Gloster tritt auf.)

Stanley.

Zu rechter Zeit kommt da der Herzog selbst.

Gloster.

Ihr edlen Lords und Vetter, guten Morgen!
Ich war ein Langeschläfer; doch ich hoffe,
Mein Absein hat kein groß Geschäft versäumt,
Das meine Gegenwart beschlossen hätte.

Buckingham.

Kamt ihr auf euer Stichwort nicht, Mylord,
So sprach Lord William Hastings eure Rolle:
Gab eure Stimme, mein' ich, für die Krönung.

Gloster.

Niemand darf dreister sein als Mylord Hastings;
Sein' Edeln kennt mich wohl, und will mir wohl. —
Vetter von Buckingham, ein Wort mit euch.

(Er nimmt ihn beiseit.)

Catesby hat Hastings über unsern Handel

Erforscht, und findt den starren Herrn so hitzig,
Daß er den Kopf daran wagt, eh er leidet,
Daß seines Herrn Sohn, wie er's ehrsam nennt,
An Englands Thron das Erbrecht soll verlieren.

Buckingham.

Entfernt ein Weilchen euch, ich gehe mit.

(Gloster und Buckingham ab.)

Hastings.

Sein' Hoheit sieht heut mild' und heiter aus:
Ihm liegt etwas im Sinn, das ihm behagt,
Wenn er so munter guten Morgen bietet.
Ich denke, niemand in der Christenheit
Kann minder bergen Lieb' und Haß, wie er;
Denn sein Gesicht verräth euch gleich sein Herz.

Stanley.

Und was verräth euch heute sein Gesicht?

Hastings.

Ei, daß er wider Niemand hier was hat,
Denn, wäre das, er zeigt' es in den Mienen.

(Gloster und Buckingham treten wieder auf.)

Gloster.

Ich bitt' euch alle, sagt, was die verdienen,
Die meinen Tod mit Teufelsränken suchen
Verdammter Hexerei, und meinen Leib
Mit ihrem höll'schen Zauber übermannt?

Hastings.

Die Liebe, die ich zu Eur Hoheit trage,
Drängt mich in diesem edlen Kreis vor allen
Die Schuld'gen zu verdammen, wer sie sei'n;
Ich sage, Mylord, sie sind werth des Tods.

Gloster.

Sei denn eur Auge ihres Unheils Zeuge:
Seht nur, wie ich behext bin! Schaut, mein Arm
Ist ausgetrocknet, wie ein welker Sproß.
Und das ist Eduards Weib, die arge Hexe,

Verbündet mit der schandbarn Metze Shore,
Die so mit Hexenkünsten mich gezeichnet.

Hastings.

Wenn sie die That gethan, mein edler Herr, —

Gloster.

Wenn! Du Beschützer der verdammten Metze!
Kommst du mit Wenn mir? Du bist ein Verräther. —
Den Kopf ihm ab! Ich schwöre bei Sanct Paul,
Ich will nicht speisen, bis ich den gesehn. —
Lovel und Ratcliff, sorgt, daß es geschieht;
Und wer mich liebt, steh' auf und folge mir!

(Gloster und Buckingham ab. Die übrigen Mitglieder des Raths, außer Lovel und Ratcliff, folgen bestürzt und zögernd.)

Hastings.

Weh, weh um England! Keineswegs um mich.
Ich Thor, ich hätte dieß verhüten können:
O jetzt, Margretha, trifft dein schwerer Fluch
Des armen Hastings unglücksel'ges Haupt.

Ratcliff.

Macht fort, Mylord! Der Herzog will zur Tafel;
Beichtet nur kurz: ihm ist's um euren Kopf.

Hastings.

O blut'ger Richard! Unglücksel'ges England!
Ich prophezeihe grause Zeiten dir,
Wie die bedrängte Welt sie nie gesehn. —
Kommt, führt mich hin zum Block! bringt ihm mein Haupt!
Bald trifft, die meiner spotten, gleiches Loos.

(Alle ab.)

Verwandlung.

Vierte Scene.

Eine Halle in Baynard-Schloß.

(Gloster geht unruhig auf und ab.)

Gloster.

Wo Buckingham nur bleibt,
Der hochgeborne Sclave meiner Pläne?
Ich sandt' ihn eiligst nach dem Gildehaus,
Um Hastings der Verrätherei zu zeihen,
Mit Nothwehr seinen schnellen Tod beschön'gend.
Dann sollte er von Eduards Lastern sprechen,
Von seiner Wollust, seiner Grausamkeit,
Von der ungült'gen Eh' mit Lady Grey
Und von der Bastardschaft der beiden Prinzen.
Sogar der Mutter Ehr' gab ich ihm preiß,
Um Eduard selbst als Bastard darzustellen.

(Buckingham kommt).

Doch da kommt Buckingham.
Wie steht's wie steht's? Was sagt die Bürgerschaft?

Buckingham.

Nun, bei der heil'gen Mutter unsers Herrn,
Die Bürgerschaft ist stockstill, sagt kein Wort.

Gloster.

Spracht ihr von Unächtheit der Kinder Eduard's?

Buckingham.

Ja, nebst dem Ehvertrag mit Lady Lucy,
Und dem in Frankreich, den er schloß durch Vollmacht;
Der Unersättlichkeit in seinen Lüsten,
Und Vergewaltigung der Bürgerfrau'n;
Von seiner Grausamkeit um Kleinigkeiten,

Von seiner eignen Unechtheit, da er
Erzeugt sei, als eur Vater außer Lands,
Und auch an Bildung nicht dem Herzog gleiche.
Dann hielt ich ihnen eure Züge vor,
Als eures Vaters rechtes Ebenbild,
Wie an Gestalt, so auch an edlem Sinn;
Legt ihnen dar all' eure Sieg' in Schottland,
Die Tapferkeit im Krieg, Weisheit im Frieden.
Auch eure Güte, Tugend, Freundlichkeit;
Ließ in der That nichts, dienlich für den Zweck,
Im Sprechen unberührt, noch leicht behandelt.
Und als die Redekunst zu Ende ging,
Sagt' ich: Wer seinem Lande wohl will, rufe:
„Gott schütze Richard, Englands großen König!"

Gloster.

Und thaten sie's?

Buckingham.

Nein, helf mir Gott, sie sagten nicht ein Wort.
Wie stumme Bilder, unbelebte Steine,
So sahn sie starr sich an und todtenbleich.
Dieß sehend schalt ich sie, und frug den Mayor,
Was dieß verstockte Schweigen nur bedeute.
Sein' Antwort war, das Volk sei nicht gewohnt,
Daß sonst wer als der Schreiber zu ihm rede.
Gedrungen mußt' der nun mich wiederholen:
„So sagt der Herzog, giebt der Herzog an;"
Doch sagt' er nichts, es zu bestät'gen, selbst.
Als er geschlossen, schwenkten ein'ge Leute
Von meinem Troß, am andern End' des Saals,
Die Mützen um den Kopf; ein Dutzend Stimmen
Erhoben sich: „Gott schütze König Richard!"
Ich nahm den Vortheil dieser Wen'gen wahr;
„Dank, lieben Freund' und Bürger!" fiel ich ein,
„Der allgemeine frohe Beifalls-Ruf

„Giebt Weisheit kund und Lieb' in euch zu Richard;"
Und damit brach ich ab und ging davon.

Gloster.

Die stummen Blöcke! wollten sie nicht sprechen?
Kommt nicht der Mayor mit seinen Amtsgenossen?

Buckingham.

Der Mayor kommt gleich. Stellt euch indeß besorgt,
Laßt euch nicht sprechen als auf dringend Bitten,
Und nehmt mir ein Gebetbuch in die Hand,
Und habt, Mylord, zween Geistliche zur Seite,
Denn daraus zieh' ich heil'ge Nutzanwendung.
Laßt das Gesuch so leicht nicht Eingang finden,
Thut mädchenhaft, sagt immer Nein, und nehmt.

Gloster.

Ich geh', und wenn du weißt für sie zu sprechen,
Wie ich dir „Nein" für mich zu sagen weiß,
So bringen wir's gewiß nach Wunsch zu Ende.

Buckingham.

Ich bitt euch geht hinein! Der Lord Mayor naht.
(Gloster ab.)

(Der Lord Mayor und Aldermänner treten auf).

Buckingham.

Willkommen, Mylord! Ich wart' umsonst hier auf:
Der Herzog, scheint's, will sich nicht sprechen lassen.
(Catesby tritt ein.)
Nun, Catesby? was sagt eur Herr auf mein Gesuch?

Catesby.

Er bittet Euer Gnaden, edler Lord,
Kommt morgen wieder, oder übermorgen.
Er ist mit zwei ehrwürd'gen Vätern drinnen,
Vertieft in geistliche Beschaulichkeit;
Kein weltliches Gesuch möcht' ihn bewegen,
Ihn von der heil'gen Uebung abzuziehn.

Buckingham.

Geh, guter Catesby, nochmals zu dem Herzog;
Sag' ihm, daß ich, der Mayor und Aldermänner,
In trift'ger Absicht, Sachen von Gewicht,
Betreffend minder nicht als Aller Wohl,
Um ein Gespräch mit Seiner Gnaden bitten.

Catesby.

Ich geh' sogleich, ihm solches anzumelden.

(Ab).

Buckingham.

Ja, Mylord, dieser Prinz, das ist kein Eduard!
Den find't man nicht auf üpp'gem Ruhbett lehnend,
Nein, auf den Knieen liegend in Betrachtung;
Nicht schlafend, seinen trägen Leib zu mästen,
Nein, betend, seinen wachen Sinn zu nähren.
Beglückt wär' England, wenn der fromme Prinz
Die Oberherrschaft auf sich nehmen wollte;
Allein ich fürcht', er ist nicht zu bewegen.

Mayor.

Ei, Gott verhüte, daß uns Seine Gnaden
Nein sollte sagen!

(Catesby kommt zurück, schiebt einen Vorhang im Hintergrund bei Seite und deutet auf Gloster hin, der mit zwei Bischöfen im Gespräch begriffen ist).

Seht, Seine Gnaden zwischen zwei Bischöfen!

Buckingham.

Großer Plantagenet, erlauchter Prinz,
Leih unserem Gesuch ein günstig Ohr,
Und woll' die Unterbrechung uns verzeihn
Der Andacht und des christlich frommen Eifers.

Gloster.

Mylord, es braucht nicht der Entschuldigung,
Vielmehr ersuch' ich euch, mir zu verzeihn,
Der ich, im Dienste meines Gottes eifrig,
Versäume den Besuch von meinen Freunden.
Doch das bei Seite, was beliebt Eur Gnaden?

Ich sorg', ich hab' in etwas mich vergangen,
Das widrig in der Bürger Aug' erscheint,
Und daß ihr kommt, um meinen Fehl zu schelten.

Buckingham.

Ja, euer Fehl ist, daß ihr überlaßt
Den höchsten Sitz, den majestät'schen Thron,
Dieß eurer Ahnen scepterführend Amt,
Den Erbruhm eures königlichen Hauses,
An die Verderbniß eines falschen Sprößlings,
Weil, bei so schläfriger Gedanken Milde,
Die wir hier wecken zu des Landes Wohl,
Dieß edle Eiland seiner Glieder mangelt,
Sein Fürstenstamm geimpft mit schlechten Zweigen,
Und fast verschlemmt im niederzieh'nden Sumpf
Der tiefsten nächtlichen Vergessenheit.
Dieß abzustellen gehn wir dringend an
Eur gnädig Selbst, das höchste Regiment
Von diesem eurem Land auf euch zu laden;
Nicht als Protector, Anwalt, Stellvertreter,
Noch dienender Verwalter fremden Guts,
Nein, als der Folge nach, von Glied zu Glied,
Eur Erbrecht, euer Reich, eur Eigenthum.
Deßhalb, gemeinsam mit der Bürgerschaft,
Die ehrerbietigst euch ergeben ist,
Und auf ihr ungestümes Dringen komm' ich,
Für dieß Gesuch Eur Gnaden zu bewegen.

Gloster.

Ich weiß nicht, ob stillschweigend wegzugehn,
Ob bitterlich mit Reden euch zu schelten,
Mehr meiner Stell' und eurem Antrag ziemt.
Antwort ich nicht, so dächtet ihr vielleicht,
Verschwiegner Ehrgeiz will'ge stumm darein,
Der Oberherrschaft goldnes Joch zu tragen,
Das ihr mir thöricht auferlegen wollt.

Doch schelt ich euch für dieses eur Gesuch,
Durch eure treue Liebe so gewürzt,
Dann, andrerseits, verletz' ich meine Freunde.
Um jenes drum zu meiden, und zu reden,
Und nicht in dieß beim Reden zu verfallen,
Antwort' ich euch entschiednermaßen so.
Dankwerth ist eure Liebe; doch mein Werth,
Allzu gering für euer hoch Begehren.
Selbst, wäre jede Hindrung weggeräumt,
Und wär geebnet meine Bahn zum Thron,
Als heimgefallnem Rechte der Geburt:
Dennoch, so groß ist meines Geistes Armuth,
So mächtig und so vielfach meine Mängel,
Daß ich mich eh' verbärge vor der Hoheit,
Als Kahn, der keine mächt'ge See verträgt,
Eh' ich von meiner Hoheit mich verbergen,
Von meiner Größe Dampf ersticken ließe.
Doch, Gott sei Dank! es thut nicht noth um mich;
Der königliche Baum ließ Frucht uns nach,
Die, durch der Zeiten leisen Gang gereift,
Wohl zieren wird den Sitz der Majestät,
Und deß Regierung uns gewiß beglückt.
Auf ihn leg' ich, was ihr mir auferlegt,
Das Recht und Erbtheil seiner guten Sterne,
Was Gott verhüte, daß ich's ihm entrisse.

Buckingham.

Mylord, dieß zeigt Gewissen in Eur Gnaden,
Doch eure Gründe sind gering und nichtig,
Wenn man jedweden Umstand wohl erwägt.
Ihr saget, Eduard ist eur Brudersohn;
Wir sagen's auch, doch nicht von Eduard's Gattin.
Denn erst war er verlobt mit Lady Lucy,
Und dann war ihm durch Vollmacht Bona, Schwester
Des Königes von Frankreich, angetraut.

Doch beide wurden sie hintangesetzt
Zu Gunsten einer armen Supplicantin,
Der abgehärmten Mutter vieler Söhne,
Der reizverfallnen und bedrängten Wittwe.
Aus diesem unrechtmäß'gen Bett erzeugt
Ward Eduard, Prinz aus Höflichkeit genannt.
Ich könnte noch in bittrerm Tone reden,
Nur daß, aus Achtung Ein'ger, die noch leben,
Ich schonend meiner Zunge Schranken setze.
Drum, bester Herr, nehm Euer fürstlich Selbst
Der Würde dargebotnes Vorrecht an:
Wo nicht zu unserm und des Landes Segen,
Doch um euer edles Haus hervorzuziehn
Aus der Verderbniß der verkehrten Zeit
Zu erblicher und ächter Folgereihe.

Mayor.

Thut, bester Herr, was eure Bürger bitten.

Buckingham.

Weist, hoher Herr, nicht ab den Liebes-Antrag.

Catesby.

O macht sie froh, gewährt ihr bill'ges Flehn!

Gloster.

Ach, warum diese Sorgen auf mich laden?
Ich tauge nicht für Rang und Majestät.
Ich bitt' euch, legt es mir nicht übel aus:
Ich kann und will euch nicht willfährig sein.

Buckingham.

Wenn ihr es weigert, Lieb' und Eifers halb,
Das Kind, den Brudersohn, nicht zu entsetzen,
So wißt, ob ihr uns willfahrt oder nicht,
Doch soll eur Brudersohn uns nie beherrschen;
Wir pflanzen jemand anders auf den Thron
Zum Schimpf und Umsturz eures ganzen Hauses.

Und, so entschlossen, lassen wir euch hier. —
Kommt, Bürger, länger wollen wir nicht betteln.

(Buckingham mit den Bürgern ab.)

Catesby.

Ruft, lieber Prinz, sie wieder und gewährt es!
Wenn ihr sie abweist, wird das Land es büßen.

Gloster.

Zwingt ihr mir eine Welt von Sorgen auf?
Wohl, ruf sie wieder!

(Catesby ruft Buckingham und die Uebrigen zurück.)

Ich bin ja nicht von Stein.
Ich weiche eurem freundlichen Ersuchen,
Zwar wider mein Gewissen und Gemüth.
Vetter von Buckingham, und weise Männer,
Weil ihr das Glück mir auf den Rücken schnallt,
Die Last zu tragen, willig oder nicht,
So muß ich in Geduld sie auf mich nehmen.
Wenn aber schwarzer Leumund, frecher Tadel
Erscheinet im Gefolge eures Auftrags,
So spricht mich euer förmlich Nöth'gen los
Von jeder Makel, jedem Fleck derselben.
Denn das weiß Gott, das seht ihr auch zum Theil,
Wie weit entfernt ich bin, dieß zu begehren.

Mayor.

Gott segn' Eur Gnaden! Wir sehn's und wollen's sagen.

Gloster.

Wenn ihr es sagt, so sagt ihr nur die Wahrheit.

Buckingham.

Dann grüß' ich euch mit diesem höchsten Titel:
Lange lebe Richard, Englands würd'ger König!

Alle.

Amen!

Buckingham.

Beliebt's euch, daß die Krönung morgen sei?

Gloster.

Wann's euch beliebt, weil ihr's so haben wollt.

Buckingham.

So warten wir Eur Gnaden morgen auf,
Und nehmen hiermit voller Freuden Abschied.

Gloster (zu den Bischöfen).

Kommt, gehn wir wieder an das heil'ge Werk; —
Lebt wohl, mein Vetter! lebt wohl, werthe Freunde!

(Buckingham mit dem Mayor und den Uebrigen links ab, Gloster nach hinten; ehe beide verschwinden drehen sie sich noch einmal um und tauschen Blicke des Einverständnisses und spöttischer Freude).

Vierter Aufzug.

Erste Scene.

Innerer Hof des Tower.

(Von der einen Seite treten auf Königin Elisabeth, die Herzogin von York und der Marquis von Dorset; von der andern Anna, Herzogin von Gloster, mit Clarence's kleiner Tochter an der Hand.)

Herzogin.

Wen treff' ich hier? die kleine Enkelin,
An ihrer guten Muhme Gloster Hand?
So wahr ich lebe, sie will auch zum Tower,
Aus Herzensliebe zu dem zarten Prinzen. —
Tochter ich freue mich, euch hier zu treffen.

Anna.

Gott geb' Eur Gnaden beiden frohe Zeit!

Elisabeth.

Euch gleichfalls, gute Schwester! Wohin geht's?

Anna.

Nicht weiter als zum Tower, und ich denke
In gleichem Liebesdienste wie ihr selbst,
Um eure holden Prinzen zu begrüßen.

Elisabeth.

Dank, liebe Schwester! Gehn wir All' hinein;
Seht, da kommt eben recht der Commandant. —

(Brakenbury tritt auf.)

Herr Commandant, ich bitt' euch, mit Verlaub,
Was macht der Prinz, und York mein jüng'rer Sohn?

Brakenbury.

Wohl sind sie, gnäd'ge Frau; doch wollt verzeihn,
Ich darf nicht leiden, daß ihr sie besucht:
Der König hat es scharf mir untersagt.

Elisabeth.

Der König? wer?

Brakenbury.

Der Herr Protector, mein' ich.

Elisabeth.

Der Herr beschütz' ihn vor dem Königstitel!
So hat er Schranken zwischen mich gestellt
Und ihre Liebe? Ich bin ihre Mutter:
Wer will den Zutritt mir zu ihnen wehren?

Herzogin.

Ich, ihres Vaters Mutter, die sie sehn will.

Anna.

Ich bin nur durch Verschwäg'rung ihre Muhme,
Doch Mutter nach der Liebe; führ' mich denn
Vor sie; ich trage deine Schuld, und nehme
Dein Amt dir ab auf eigene Gefahr.

Brakenbury.

Nein, gnäd'ge Frau, so darf ich es nicht lassen;
Ein Eid verpflichtet mich, deshalb verzeiht.

(Stanley tritt auf.)

Stanley (zu Anna).

Ich komm' im Auftrag eures edlen Gatten.
Ihr sollt sogleich mit ihm nach Westminster;
Dort krönt man euch als Königin von England.

Elisabeth.

Ach, schafft mir Luft!
Gebt dem beklemmten Herzen Raum zu schlagen,
Sonst sink' ich um bei dieser Todes-Botschaft.

Anna.

Verhaßte Nachricht! unwillkommne Botschaft!

Dorset.

Seid gutes Muths! — Mutter, wie geht's Eur Gnaden?

Elisabeth.

O Dorset, sprich nicht mit mir! mach dich fort!
Tod und Verderben folgt dir auf der Ferse;
Verhängnißvoll ist deiner Mutter Name.
Willst du dem Tod' entgehn, fahr über's Meer,
Bei Richmond leb', entrückt der Hölle Klaun.
Geh, eil' aus dieser Mördergrube fort,
Daß du die Zahl der Todten nicht vermehrst,
Und unter Margaretha's Fluch ich sterbe,
Noch Mutter, Weib, noch Königin geachtet.

Stanley (heimlich zu Dorset).

Voll weiser Sorg' ist eurer Mutter Rath.
Nehmt jeder Stunde schnellen Vortheil wahr;
Ich geb' euch Briefe mit an meinen Sohn,
Empfehl' es ihm, entgegen euch zu eilen;
Laßt euch nicht fangen durch unweises Weilen.

(Dorset ab.)

Kommt, Fürstin, kommt! Ich ward in Eil gesandt.

Anna.

Mit höchstem Widerwillen will ich gehn. —
O wollte Gott es wär' der Zirkelreif
Von Gold, der meine Stirn umschließen soll,
Rothglühnder Stahl, und sengte mein Gehirn!
Mög' tödtlich Gift mich salben, daß ich sterbe,
Eh man kann rufen: Heil der Königin!

Elisabeth.

Geh, arme Seel', ich neide nicht dein Glück;
Um meinetwillen wünsche dir kein Leid.

Anna.

Wie sollt' ich nicht? Als er, mein Gatte jetzt,
Hinzutrat, wie ich Heinrich's Leiche folgte,
Als er die Hände kaum vom Blut gewaschen,
Das dir entfloß, mein erster Engel-Gatte,
Und jenem todten Heil'gen, König Heinrich;
O, als ich da in Richard's Antlitz schaute,
War dieß mein Wunsch: Sei du, sprach ich, verflucht,
Der mich, so jung, so alt als Wittwe macht!
Und wenn du freist, umlagre Gram dein Bett,
Und sei dein Weib (ist eine so verrückt)
Elender durch dein Leben als du mich
Durch meines theuren Gatten Tod gemacht!
Und sieh, eh ich den Fluch kann wiederholen,
In solcher Schnelle, ward mein Weiberherz
Gröblich bestrickt von seinen Honigworten,
Und unterwürfig meinem eignen Fluch,
Der stets seitdem mein Auge wach erhielt:
Denn niemals eine Stund' in seinem Bett
Genoß ich noch den goldnen Thau des Schlafs,
Daß seine bangen Träume mich nicht schreckten.
Auch haßt er mich und sinnt auf meinen Tod.

Elisabeth.

Leb wohl, du armes Herz! Mich dau'rt dein Klagen.

Anna.

Nicht mehr, als Eur's mich in der Seele schmerzt.

Elisabeth.

Verweilt noch, schaut mit mir zurück zum Tower. —

(Sie blickt flehend nach Brakenbury, der eine abweisende Bewegung macht und rasch durch eine Pforte zur Linken in den Tower abgeht. Elisabeth will ihm folgen, doch die Thür fällt dicht vor ihr in's Schloß; sie rüttelt am

Schloß, stürzt dann in Verzweiflung auf die Knie, die Hände gegen den Tower ringend; dann mit vor Schluchzen erstickter Stimme:)

Erbarmt euch, alte Steine, meiner Knaben,
Die böse Tücke bei euch eingekerkert!
Du rauhe Wiege für so holde Kinder!
Felsstarre Amme! finstrer Spielgesell
Für zarte Prinzen! Pflege meine Kleinen!
So sagt mein trauernd Herz Lebwohl den Steinen.

(Alle ab, Elisabeth von den andern Frauen unterstützt.)

Verwandlung.

Zweite Scene.

Ein Staatszimmer im Palast.

(Richard, als König eintretend, mit Buckingham und Gefolge.)

Richard.

Ihr seid entlassen.

(Alle ab, außer Buckingham und einem Pagen im Hintergrunde.)

Vetter Buckingham, —

Buckingham.

Mein gnäd'ger Fürst? —

Richard.

Gieb mir die Hand. So hoch durch deinen Rath
Und deinen Beistand, sitzt nun König Richard.
Doch soll der Glanz uns einen Tag bekleiden,
Wie, oder dauern, und wir sein uns freun?

Buckingham.

Stets leb' er, möge dauern immerdar!

Richard.

Ah, Buckingham! den Prüfstein spiel' ich jetzt,
Ob du dich wohl als ächtes Gold bewährst;
Der junge Eduard lebt: rath', was ich meine.

Buckingham.

Sprecht weiter, bester Herr.

Richard.

Ei, Buckingham, ich möchte König sein.

Buckingham.

Das seid ihr ja, mein hochberühmter Fürst,

Richard.

Ha! bin ich König? Wohl, doch Eduard lebt.

Buckingham.

Wahr, edler Prinz.

Richard.

O bittre Folgerung!
Daß Eduard stets noch lebt: „wahr, edler Prinz." —
Vetter, du warst ja sonst so blöde nicht.
Sag' ich's heraus? Die Buben wünsch' ich todt,
Und wollt', es würde schleunig ausgeführt.
Was sagst du nun? Sprich schleunig, faß' dich kurz.

Buckingham.

Eur Hoheit kann verfahren nach Belieben.

Richard.

Pah, pah! Du bist wie Eis; dein Eifer friert.
Sag, bist du es zufrieden, daß sie sterben?

Buckingham.

Gönnt einen Athemzug mir als Bedenkzeit,
Eh' ich bestimmt in dieser Sache rede.
Ich geb' Eur Hoheit alsobald Bescheid.

(Buckingham ab.)

Richard.

Ei seht!
Der hochgestiegne Buckingham wird schwierig.
Ein andres Werkzeug muß ich mir erwählen.

Ich kenne einen mißvergnügten Mann,
Deß nied'rer Glücksstand seinen Stolz verletzt.
He Bursche rufe mir den Tyrrel her.

(Page ab.)

Der tiefbedächt'ge schlaue Buckingham
Soll nicht mehr Nachbar meines Rathes sein.
Hielt er so lang' mir unermüdet aus,
Und muß nun Athem schöpfen? Wohl, es sei. —

(Catesby tritt auf.)

Catesby nun? was giebt es neues?

Catesby.

Wißt, gewogner Herr,
Der Marquis Dorset, hör' ich, ist entflohn
Zu Richmond,

Richard.

So, so; Dorset zu Richmond! —
Catesby, komm her. Bring' ein Gerücht herum,
Gefährlich krank sei Anna, mein Gemahl. —
Sieh, wie du träumst! Ich sag's nochmal: streu aus,
Anna, mein Weib, sei krank, und wohl zum Sterben.
An's Werk! Mir liegt zu viel dran, jede Hoffnung
Zu hemmen, deren Wachsthum schaden kann. —

(Catesby ab.)

Heirathen muß ich meines Bruders Tochter,
Sonst steht mein Königreich auf dünnem Glas.
Erst ihre Brüder morden, dann sie frein!
Unsichrer Weg! Doch, wie ich einmal bin,
So tief im Blut, reißt Sünd' zu Sünde hin.
Bethräntes Mitleid wohnt nicht mir im Auge. —

(Tyrrel kommt.)

Dein Nam' ist Tyrrel?

Tyrrel.

James Tyrrel, euer treuer Unterthan. (kniet nieder.)

Richard.

Bist du das wirklich?

Tyrrel.

Prüft mich, gnäd'ger Herr.

Richard.

Schlügst du wohl einen meiner Freunde todt?

Tyrrel.

Wie's euch beliebt; doch lieber noch zwei Feinde.

Richard.

Da triffst du's eben: zwei Erzfeinde sind's,
Verstörer meiner Ruh und süßen Schlafs,
An denen ich dir gern zu schaffen gäbe.
Tyrrel, ich mein' im Tower die Bastard=Buben.

Tyrrel.

Gebt mir zu ihnen offnen Zutritt nur,
So seid ihr bald der Furcht vor ihnen los.

Richard.

Du singst mir süßen Ton. Hieher komm, Tyrrel:
Geh, auf dies Unterpfand. — Steh auf, und leih dein Ohr.
(Flüstert ihm zu.)
Nichts weiter braucht es. Sag', es sei geschehn,
Und lieben und befördern will ich dich.

Tyrrel.

Sorgt nicht um die Vollziehung.

(Ab.)

(Buckingham kommt zurück.)

Buckingham.

Mein Fürst, ich hab' erwogen im Gemüth
Den Wunsch, um den ihr eben mich befragtet.

Richard.

Laß gut sein. Dorset ist geflohn zum Richmond.

Buckingham.

Ich höre so, mein Fürst.

Richard (für sich).

Richmond ist Stanley's Stiefsohn. Aufgepaßt!

Buckingham.

Mein Fürst, ich bitt' um mein versprochnes Theil,
Wofür ihr Treu' und Ehre mir verpfändet;

Die Grafschaft Hereford und ihr fahrend Gut,
Die ich, wie ihr verspracht, besitzen soll.

(Nach einer Pause, da Richard nicht antwortet.)

Was sagt Eur Hoheit auf die bill'ge Fordrung?

Richard (für sich.)

Es ist mir noch im Sinn, Heinrich der Sechste
Weissagte, Richmond würde König werden,
Da er ein klein einfältig Bübchen war.
König! — vielleicht —

Buckingham.

Mein Fürst, die mir versprochne Grafschaft —

Richard (wie oben.)

Richmond! — Ich war letzthin in Exeter,
Da wies der Schulze mir ein altes Schloß,
Und nannt' es Rougemont; bei dem Namen stutzt' ich,
Weil mir ein Bard' aus Irland einst gesagt,
Nicht lange lebt' ich, wenn ich Richmond sähe.

Buckingham.

Mein Fürst, —

Richard.

Was ist die Uhr?

Buckingham.

Ich bin so dreist, Eur Hoheit zu erinnern
An was ihr mir verspracht.

Richard.

Gut, doch was ist die Uhr?

Buckingham.

Zehn auf den Schlag.

Richard.

Nun gut, so laß es schlagen.

Buckingham.

Warum es schlagen lassen?

Richard (heftig).

Weil zwischen deiner Bitt' und meinem Denken
Du wie ein Glockenhans den Hammer hältst.
Ich bin nicht in der Gebe-Laune heut.

Buckingham (gleichfalls heftig).
Nun, so erklärt euch, ob ihr wollt, ob nicht.

Richard.
Du störst mich nur; ich bin nicht in der Laune.

(Richard ab.)

Buckingham.
So steht's? Bezahlt er meine wicht'gen Dienste
Mit Hohn? Macht' ich zum König dazu ihn?
O laß mich Hastings warnen, und derweilen
Dieß Haupt noch steht, nach sichrer Zuflucht eilen!

(Ab.)

Verwandlung.

Dritte Scene.

Ein anderes Zimmer im Palast.

(Tyrrel tritt auf.)

Tyrrel.
Geschehen ist die grausam blut'ge That,
Der ärgste Greuel jämmerlichen Mords,
Der jemals noch dies Land geschändet hat.
Dighton und Forrest, die ich angestellt
Zu diesem Streich ruchloser Schlächterei,
Zwar eingefleischte Schurken, blut'ge Hunde,
Weinten wie Kinder als sie es erzählten.
O so, sprach Digthon, lag das zarte Paar;
So, so, sprach Forrest, sich einander gürtend
Mit den unschuld'gen Alabaster=Armen;
Vier Rosen Eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.

Und ein Gebetbuch lag auf ihrem Kissen,
Das wandte fast, sprach Forrest, meinen Sinn;
Doch o! der Teufel — dabei stockt der Bube,
Und Dighton fuhr so fort: Wir würgten hin
Das völligst süße Werk, so die Natur
Seit Anbeginn der Schöpfung je gebildet. —
So hin sind beide vor Gewissensbissen,
Daß sie nicht sprechen konnten; ich verließ sie,
Dem blut'gen König den Bericht zu bringen.

(Richard tritt auf.)

Hier kommt er eben. — Heil, mein hoher Herr!

Richard.

Freund Tyrrel, macht mich deine Zeitung glücklich?

Tyrrel.

Wenn das vollbracht zu wissen, was ihr mir
Befohlen, euch beglückt, so seid ihr glücklich:
Es ist geschehn.

Richard.

Und sahst du selbst sie todt?

Tyrrel.

Ja, Herr.

Richard.

Und auch begraben, lieber Tyrrel?

Tyrrel.

Der Geistliche im Tower hat sie begraben;
Wo, weiß ich nicht, die Wahrheit zu gestehn.

Richard.

Komm zu mir, Tyrrel, nach dem Abendessen,
Da sagst du mir den Hergang ihres Tods.
Denk' drauf, was ich zu lieb dir könnte thun,
Und dein Begehren fällt sogleich dir zu.
Leb wohl indeß!

Tyrrel.

Zu Gnaden euch empfohlen.

(Ab.)

Richard.

Den Sohn des Clarence hab' ich eingesperrt,
Die Tochter in geringem Stand verehelicht;
Im Schooße Abraham' ruhn Eduard's Söhne,
Und Anna sagte gute Nacht der Welt.
Nun weiß ich, der Bretagner Richmond trachtet
Nach meiner jungen Nicht' Elisabeth,
Und blickt, stolz auf dies Band, zur Kron' empor:
Drum will ich zu ihr, als ein muntrer Freier.

(Catesby tritt auf.)

Catesby.

Herr, —

Richard.

Gilt es gute oder schlimme Zeitung,
Daß du so grad' hereinstürmst?

Catesby.

Herr, schlimme Zeitung: Morton floh zum Richmond,
Und Buckingham, verstärkt mit tapfern Wälschen,
Rückt in das Feld, und seine Macht nimmt zu.

Richard.

Morton sammt Richmond drängen näher mich,
Als Buckingham's schnell aufgeraffte Macht.
Jetzt gilt es handeln; bängliches Erwägen
Ist schläfrigen Verzuges blei'rner Diener.
Sei denn mein Flügel, feur'ge Schnelligkeit!
Geh, mustre Volk; mein Schild ist jetzt mein Rath;
Verräther-Trotz im Feld ruft mich zur That.

(Beide ab.)

Verwandlung.

Vierte Scene.

Vor dem Palast.

(Königin Elisabeth und die Herzogin von York treten auf. Im Hintergrund erscheint Margaretha.)

Elisabeth.

Ach, arme Prinzen! meine zarten Knaben!
Unaufgeblühte Knospen! süße Keime!
Weilt' eure holde Seel' noch in den Lüften,
So schwebet um mich mit den luft'gen Flügeln,
Und hört die Klage eurer Mutter an!

Herzogin.

So manches Elend brach die Stimme mir,
Die jammermüde Zung' ist still und stumm.
Eduard Plantagenet, so bist du todt?

Elisabeth.

Entziehst du dich, o Gott, so holden Lämmern,
Und schleuderst in den Rachen sie dem Wolf?
Wann schliefst du sonst bei solchen Thaten schon?

Margaretha (näher tretend).

Als Heinrich starb, der Heil'ge, und mein Sohn.

Herzogin.

Erstorbnes Leben! blindes Augenlicht!
Unseliges todt=lebendes Gespenst!
Des Grabs Gebühr, vom Leben angemaßt,
Auszug und Denkschrift lästig langer Tage!
Laß deine Unruh ruhn auf Engellands
Rechtmäß'ger Erde, die so unrechtmäßig
Berauschet worden von unschuld'gem Blut!

(Sinkt auf einen Sitz nieder.)

Elisabeth.

Ach, wollt die Erde mir ein Grab gewähren,
Wie einen schwermuthsvollen Sitz sie beut,
Dann bürg' ich mein Gebein hier, ruht' es nicht.
Ach, wer hat Grund zu trauern, außer uns?

(Setzt sich zu ihr.)

Margaretha.

Wenn alter Gram um so ehrwürd'ger ist,
Gesteht der Jahre Vorrang meinem zu,
Und wenn der Gram Gesellschaft dulden mag,
Zählt eure Leiden nach, auf meine schauend.
Mein war ein Eduard, doch ein Richard schlug ihn;
Mein war ein Gatte, doch ein Richard schlug ihn;
Aus deines Schooßes Höhle kroch hervor
Ein Höllenhund, der all' uns hetzt zu Tod.
O redlich ordnender, gerechter Gott,
Wie dank' ich dir, daß dieser Metzgerhund
In seiner Mutter Leibesfrüchten schwelgt,
Und macht sie zur Gesellin fremder Klagen.

Herzogin.

O juble, Heinrich's Weib, nicht um mein Weh!
Gott zeuge mir, daß ich um deins geweint.

Margaretha.

Ertrage mich: ich bin nach Rache hungrig,
Und sätt'ge nun an ihrem Anblick mich.
Todt ist dein Eduard, Mörder meines Eduard's;
Dein andrer Eduard todt für meinen Eduard;
Der junge York war Zuthat: beid' erreichten
Nicht meines Eingebüßten hohen Preis.
Todt ist dein Clarence, Meuchler meines Eduard's,
Und die Gehülfen dieses Trauerspiels,
Der falsche Hastings, Rivers, Vaughan, Grey,
Sind vor der Zeit versenkt in's dumpfe Grab.
Richard nur lebt, der Hölle schwarzer Spürer,

Als Mäkler aufbewahrt, der Seelen kauft
Und hin sie sendet: aber bald, ja bald
Erfolgt sein kläglich unbeklagtes Ende.
Die Erde gähnt, die Hölle brennt,
Die Teufel brüllen, Heil'ge beten,
Auf daß er schleunig werde weggerafft.
Vernichte, lieber Gott, ich fleh' dich an,
Den Pfandschein seines Lebens, daß ich noch
Dieß Wort erleben mag: der Hund ist todt!

Elisabeth.

O, du hast prophezeit, es käm' die Zeit,
Wo ich herbei dich wünscht', um mitzufluchen
Der bauch'gen Spinne, dem geschwollnen Molch.

Margaretha.

Da nannt' ich dich ein Scheinbild meines Glücks,
Da nannt' ich dich gemalte Königin,
Kön'gin zum Spaß, die Bühne nur zu füllen.
Wo ist dein Gatte nun? wo deine Brüder?
Wo deine beiden Söhne? Was noch freut dich?
Wer kniet und sagt nun: Heil der Königin?
Nur der Gedanke blieb dir, was du warst,
Auf daß dich's mehr noch foltre, was du bist.
Du maßtest meinen Platz dir an: und fällt
Nicht meiner Leiden richtig Maaß dir zu?
Halb trägt dein stolzer Nacken nun mein Joch,
Doch ich entzieh' ihm dieses müde Haupt,
Und lasse dessen Bürde ganz auf dir.
Leb wohl, York's Weib, des Unglücks Königin!

Elisabeth.

O du in Flüchen wohl Erfahrne, weile,
Und lehre mich zu fluchen meinen Feinden!

Margaretha.

Versag dir Nachts den Schlaf und faste Tags;
Vergleiche todtes Glück lebend'gem Weh;

Denk deine Knaben holder als sie waren,
Und schnöder als er ist, den, der sie schlug:
Mit dem Verlust muß sich der Abscheu mehren:
Dieß überdenken, wird dich fluchen lehren.

Elisabeth.

O schärfe meine stumpfen Wort' an deinen!

Margaretha.

Dein Weh wird scharf sie machen, gleich den meinen.
(Ab.)

Herzogin.

Warum sollt' Unglück reich an Worten sein?

Elisabeth.

Wind'ge Sachwalter ihrer Leid=Parteien!
Luft'ge Beerber der gestorbnen Freuden!
Des Elends arme hingehauchte Redner!
Gönn' ihnen Raum das Weh der Brust zu lindern.

Herzogin.

Ist das, so binde deine Zunge nicht:
Geh mit mir, und im Hauche bittrer Flüche
Sei mein verdammter Sohn von uns erstickt,
Der deine beiden süßen Söhn' erstickte.
(Trommeln hinter der Scene.)
Ich höre Trommeln, sieh' er kommt!

(Richard mit seinen Truppen auf dem Marsch. Die beiden Frauen erheben sich und treten ihm in den Weg.)

Richard.

Wer hält in meinem Zuge hier mich auf?

Herzogin.

O sie, die dich möcht' aufgehalten haben,
In ihrem fluchbeladnen Schooß dich würgend,
Eh du, Elender, all den Mord verübt.

Elisabeth.

Schmückst du die Stirn mit einer goldnen Krone,
Drauf, gäb's ein Recht, ein Brandmal sollte stehn
Vom Mord des Prinzen, deß die Krone war,

Und meiner Söhn' und Brüder grauser Tod?
Du Bube, sage, wo sind meine Kinder?

Herzogin.

Wo ist dein Bruder Clarence, wo ist Hastings?

Elisabeth.

Wo sind der wackre Rivers, Vaughan, Grey?

Richard.

Ein Tusch, Trompeten! Trommeln, schlaget Lärm!
Der Himmel höre nicht die Schnickschnack-Weiber
Des Herrn Gesalbten lästern: schlagt, sag' ich!

(Tusch. Lärmtrommeln.)

Geduldig seid und gebt mir gute Worte,
Sonst in des Krieges lärmendem Getöse
Ersäuf ich eure Ausrufungen so.

Herzogin.

Bist du mein Sohn?

Richard.

Ja, Gott gedankt sei's, euch und meinem Vater.

Herzogin.

So hör' geduldig meine Ungeduld.

Richard.

Ich hab 'ne Spur von eurer Art, Frau Mutter,
Die nicht den Ton des Vorwurfs dulden kann.

Herzogin.

O laß mich reden!

Richard.

Thut's, doch hör' ich nicht.

Herzogin.

Ich will in meinen Worten milde sein.

Richard.

Und, gute Mutter, kurz! Denn ich hab' Eil.

(Auf ein Zeichen Richards ziehen die Truppen weiter.)

Herzogin.

Bist du so eilig? Ich hab' dein gewartet,
Gott weiß, in Marter und in Todesangst.

Richard.

Doch kam ich endlich nicht zu eurem Trost?

Herzogin.

Nein, bei dem heil'gen Kreuz! Zur Welt gebracht,
Hast du die Welt zur Hölle mir gemacht.
Eine schwere Bürde war mir die Geburt;
Launisch und eigensinnig deine Kindheit;
Die Schulzeit schreckhaft, heillos, wild und wüthig;
Dein Jugendlenz verwegen, dreist und tollkühn;
Dein reifres Alter stolz, fein, schlau und blutig,
Zwar milder aber schlimmer, sanft im Haß.
Welch eine frohe Stunde kannst du nennen,
Die je in deinem Beisein mich begnadigt?

Richard.

Find' ich so wenig Gnad' in euren Augen,
So laßt mich weiter ziehn, und euch nicht ärgern.

Herzogin.

Ich bitt' dich, hör mich reden.

Richard.

Ihr redet allzu bitter.

Herzogin.

Hör ein Wort,
Denn niemals wieder werd' ich mit dir reden.
Du stirbst entweder durch des Himmels Fügung,
Eh du aus diesem Krieg' als Sieger kommst,
Oder ich vergeh' vor Gram und hohem Alter,
Und niemals werd' ich mehr dein Antlitz sehn.
Drum nimm mit dir den allerschwersten Fluch,
Der mehr am Tag der Schlacht dich mög' ermüden,
Als all die volle Rüstung, die du trägst!
Für deine Gegner streitet mein Gebet,
Und dann der Kinder Eduard's kleine Seelen,
Sie flüstern deiner Feinde Geistern zu,
Und angeloben ihnen Heil und Sieg.

Blutig, das bist du; blutig wirst du enden:
So wie dein Leben, wird dein Tod dich schänden.

(Ab.)

Elisabeth.

Zwar weit mehr Grund zum Fluchen wohnt mir bei,
Doch minder Kraft: drum sag' ich Amen nur.

(Will gehen.)

Richard

(sich allmählich von dem tiefen Eindruck erholend, den die Worte der Mutter auf ihn hervorgebracht.)

Bleibt, gnäd'ge Frau: ich muß ein Wort euch sagen.

Elisabeth.

Nicht mehr der Söhn' aus königlichem Blut
Für dich zum Morden, Richard, hab' ich ja.
Und meine Töchter, nun, die sollen beten
Als Nonnen, nicht als Königinnen weinen;
Und also steh' nach ihrem Leben nicht.

Richard.

Ihr sprecht, als hätt' ich meine Vettern umgebracht.

Elisabeth.

Wohl umgebracht! Du brachtest sie um Alles:
Um Freude, Reich, Verwandte, Freiheit, Leben.
Weß Hand die zarten Herzen auch durchbohrt,
Dein Kopf, mit krummen Wegen, gab die Richtung;
Stumpf war gewiß das mörderische Messer,
Bis es, gewetzt an deinem harten Herzen,
In meiner Lämmer Eingeweiden wühlte.

Richard.

So wahr ich hoff' aus diesem blut'gen Kriege
Als Sieger heimzukehren, so gedenk ich
Mehr Gut's euch und den Eurigen zu thun,
Als ich je Leids euch und den Euren that.

Elisabeth.

Welch Gut, bedeckt vom Angesicht des Himmels,
Ist zu entdecken, das mir Gutes schaffte?

Richard.

Was ich nur habe, ja, mich selbst und Alles
Will ich an deiner Kinder eins verschenken,
So du im Lethe deines zorn'gen Muths
Die trüb' Erinnrung dessen willst ertränken,
Was, wie du meinst, ich dir zu nah gethan.
Ein' deiner Töchter heißt Elisabeth;
So wisse denn, von Herzen lieb ich sie
Und mache sie zur Königin von England.

Elisabeth.

Wie? — du? —

Richard.

Ich, eben ich: was dünkt euch, gnäd'ge Frau?

Elisabeth.

Wie kannst du um sie frein?

Richard.

Das möcht' ich lernen
Von euch, die ihren Sinn am besten kennt.

Elisabeth.

So hör' mich denn:
Schick durch den Mann, der ihre Brüder schlug,
Ihr ein paar blut'ge Herzen; grabe drein:
Eduard und York; und wenn sie drüber weint,
Dann reich' ihr (wie Margretha deinem Vater
Weiland gethan, getaucht in Rutland's Blut)
Ein Tuch hin, das den Purpursaft, so sag' ihr,
Aus ihrer süßen Brüder Leibe sog,
Und heiß' damit ihr weinend Aug' sie trocknen.
Rührt diese Lockung nicht zur Liebe sie,
Sag' ihr, du räumtest ihre Oheim' Clarence
Und Rivers weg; ja, halfest ihrethalb
Der guten Tante Anna aus der Welt.

Richard.

Ihr spottet, gnäd'ge Frau: sie zu gewinnen
Ist das der Weg nicht.

Elisabeth.

Keinen andern giebt's,
Kannst du dich nicht in andre Bildung kleiden
Und nicht der Richard sein, der all dieß that.

Richard.

Seht, was geschehn, steht jetzo nicht zu ändern.
Der Mensch geht manchmal unbedacht zu Werk,
Was ihm die Folge Zeit läßt zu bereun.
Nahm euren Söhnen ich das Königreich,
So geb ich's zum Ersatz nun eurer Tochter.
Bracht' ich die Früchte eures Schooßes um,
Um eur Geschlecht zu mehren, will ich mir
Aus eurem Blute Leibeserben zeugen.
Ich kann nicht, wie ich wollt', Ersatz euch schaffen,
Drum nehmt, was ich in Güte bieten kann.
Dorset, eur Sohn, der mißvergnügte Schritte
Mit banger Seel' auf fremdem Boden lenkt,
Wird durch dieß holde Bündniß schleunig heim
Zu großer Würd' und hoher Gunst gerufen.
Ihr werdet wieder Mutter eines Königs,
Und alle Schäden drangsalvoller Zeiten
Zwiefach ersetzt mit Schätzen neuer Lust.
Ei, wir erleben noch viel wackre Tage!
Die hellen Thränentropfen kommen wieder,
Die ihr vergoßt, in Perlen umgewandelt,
Das Darlehn euch vergütend mit den Zinsen
Von zehnfach doppeltem Gewinn des Glücks.
Geh, meine Mutter, geh zu deiner Tochter:
Bereit' ihr Ohr auf eines Freiers Lied;
Und wenn der Arm hier jenen Zwerg=Rebellen,
Den eitlen Narren Buckingham gezüchtigt,
Dann komm' ich prangend im Triumphes=Kranz,
Und führ' ins Bett des Siegers deine Tochter.

Elisabeth.

Wie soll ich sagen? Ihres Vaters Bruder
Will ihr Gemahl sein? Oder sag' ich Oheim?
Oder, der Oheim' ihr erschlug und Brüder?
Auf welchen Namen würb' ich wohl für dich,
Der ihrem Ohre wohlgefällig wäre?

Richard.

Zeig' Englands Frieden ihr in diesem Bund.

Elisabeth.

Den sie erkaufen wird mit stetem Krieg.

Richard.

Sag ihr, der König, sonst gebietend, bitte.

Elisabeth.

Das von ihr, was der Kön'ge Herr verbeut.

Richard.

Sag, sie werd' eine mächt'ge Königin.

Elisabeth.

Den Titel zu bejammern, so wie ich.

Richard.

Bei meinem George, dem Knieband und der Krone
Schwör' ich —

Elisabeth.

Bei nichts; denn dieses ist kein Schwur.
Der George, entehrt, verlor die heil'ge Ehre;
Befleckt, das Knieband seine Rittertugend;
Geraubt, die Krone ihren Fürstenglanz.
Willst du was schwören, das man glauben mag,
So schwör' bei etwas, das du nicht gekränkt.

Richard.

Nun, bei der Welt —

Elisabeth.

Voll deines schnöden Unrechts.

Richard.

Bei meines Vaters Tod —

Elisabeth.

Dein Leben schmäht ihn.

Richard.

Dann bei mir selbst —

Elisabeth.

Dein Selbst ist selbstgeschändet.

Richard.

Beim Himmel —

Elisabeth (in immer steigender Aufregung).

Gottes Kränkung ist die ärgste.
Hätt'st du gescheut den Schwur bei ihm zu brechen,
Die Einigkeit, die mein Gemahl gestiftet,
Wär' nicht zerstört, mein Bruder nicht erschlagen.
Hättst du gescheut, den Schwur bei ihm zu brechen,
Dieß hehre Gold, umzirkelnd nun dein Haupt,
Es zierte meines Kindes zarte Schläfen,
Und beide Prinzen wären athmend hier,
Die nun, des Staubes zarte Bettgenossen,
Dein treulos Thun zum Raub der Würmer machte.
Wobei nun kannst du schwören?

Richard.

Himmel und Glück entzieh mir frohe Stunden!
Tag, weigre mir dein Licht! Nacht, deine Ruh!
Sei'n alle Glücksplaneten meinem Thun
Zuwider! wo ich nicht mit Herzensliebe,
Mit makelloser Andacht, heil'gem Sinn,
Um deine schön' und edle Tochter werbe!
Auf ihr beruht mein Glück, und deines auch:
(drohend.) Denn ohne sie erfolgt für mich und dich,
Sie selbst, das Land und viele Christenseelen,
Tod und Verwüstung, Fall und Untergang.

(Elisabeth erschrickt.)

Es steht nicht zu vermeiden, als durch dieß;
Es wird auch nicht vermieden, als durch dieß. —
Drum, liebe Mutter (so muß ich euch nennen),
Seid meiner Liebe Anwalt: stellt ihr vor
Das, was ich sein will, nicht, was ich gewesen;

Nicht mein Verdienst, nein, was ich will verdienen;
Dringt auf die Nothdurft und den Stand der Zeiten,
Und seid nicht launenhaft in großen Sachen.

Elisabeth.

Sollt' ich vom Teufel so mich locken lassen?
Sollt' ich denn selbst vergessen meiner selbst?

Richard.

Wenn euer selbst gedenken selbst euch schadet.

Elisabeth.

Ich soll die Tochter zu gewinnen gehn?

Richard.

Und seid beglückte Mutter durch die That.

Elisabeth.

So geh' ich; schreibt mir allernächstens,
Und ihr vernehmt von mir, wie sie gesinnt.

Richard.

Bringt meinen Liebeskuß ihr, und lebt wohl!
(Küßt sie. Elisabeth ab.)
Nachgieb'ge Thörin! wankelmüthig Weib!
Nun, was giebts Neues?
(Ratcliff tritt auf; Catesby folgt ihm.)

Ratcliff.

Gewalt'ger Fürst, im Westen längs der Küste
Wogt eine mächt'ge Flotte; hin zum Strand
Drängt sich ein Haufe hohlgeherzter Freunde,
Wehrlos und ohn' Entschluß sie wegzutreiben.
Man meinet, Richmond sei ihr Admiral.
Sie liegen da, die Hülfe Buckingham's
Erwartend.

Richard.

Ein flinker Bote soll zum Herzog Norfolk:
Du, Ratcliff; oder Catesby: wo ist er?

Catesby.

Hier, bester Herr.

Richard.

Catesby, flieg' hin zum Herzog.

Catesby.

Das will ich Herr, mit aller nöth'gen Eil.

Richard.

Ratcliff, komm her. Reit hin nach Salisbury:
Wenn du dahin kommst, —
(Zu Catesby.) Unachtsamer Schurke,
Was säumst du hier und gehst nicht hin znm Herog?

Catesby.

Erst, hoher Herr, erklärt die gnäd'ge Meinung,
Was ich von Euer Hoheit ihm soll melden.

Richard.

Wahr, guter Catesby! Gleich aufbringen soll er
Die größte Macht und Mannschaft, die er kann,
Und treffe mich alsbald zu Salisbury.

Catesby.

Ich gehe.
(Ab.)

Ratcliff.

Was soll ich, wenn's beliebt, zu Salisbury?

Richard.

Ei, was hast du zu thun da, eh' ich komme?

Ratcliff.

Eur Hoheit sagte mir, voraus zu reiten.

(Stanley tritt auf.)

Ich bin jetzt andern Sinns. — Stanley, was bringst du Neues?

Stanley.

Nichts Gutes, Herr, daß ihr es gerne hörtet,
Noch auch so schlimm, daß man's nicht melden dürfte.

Richard.

Heida, ein Räthsel! weder gut noch schlimm!
Wäs brauchst du so viel Meilen umzugehn,
Statt grades Weges deinen Spruch zu sprechen?
Nochmal, was giebt's?

Stanley.

Richmond ist auf der See.

Richard.

Versänk' er da und wär die See auf ihm!
Landläufer ohne Herz, was thut er da?

Stanley.

Ich weiß nicht, mächt'ger Fürst, und kann nur rathen.

Richard.

Nun, und ihr rathet?

Stanley.

Er kommt nach England, und begehrt die Krone.

Richard.

Ist der Stuhl ledig? ungeführt das Schwert?
Ist todt der König? herrenlos das Reich?
Sind Erben York's am Leben außer mir?
Und wer ist Englands König, als York's Erbe?
Drum sage mir, was thut er auf der See?

Stanley.

Es sei denn dazu, Herr, sonst rath ich's nicht.

Richard.

Es sei denn, daß er komm', eur Fürst zu sein,
Könnt ihr nicht rathen, was der Wäl'sche will!
Ich fürcht', ihr fallt mir ab und flieht zu ihm.

Stanley.

Nein, mächt'ger Fürst; mißtraut mir also nicht.

Richard.

Wo ist dein Volk denn, ihn zurückzuschlagen?
Wo hast du deine Leut' und Lehnsvasallen?
Sind sie nicht an der Küst' im Westen jetzt,
Geleit zum Landen den Rebellen gebend?

Stanley.

Nein, meine Freunde sind im Norden, Herr.

Richard.

Mir kalte Freunde: was thun die im Norden,
Wenn sie ihr Fürst zum Dienst im Westen braucht?

Stanley.

Sie waren nicht befehligt, großer König.
Geruh' Eur Majestät, mich zu entlassen,

So mustr' ich meine Freund' und treff' Eur Gnaden,
Wo es, und wann, Eur Majestät beliebt.

Richard.

Ja, ja, du möchtest gern zu Richmond stoßen:
Ich will euch, Herr, nicht traun.

Stanley.

Gewalt'ger Fürst,
Ihr habt an meiner Freundschaft nicht zu zweifeln;
Ich war und werde nimmer treulos sein.

Richard.

Geht denn, mustert Volk. Doch, hört ihr, laßt zurück
George Stanley, euren Sohn; und wankt eur Herz,
Gebt Acht, so steht sein Kopf nicht allzu fest.

Stanley.

Verfahrt mit ihm, wie ich mich treu bewähre.

(Stanley ab.)

(Ein Bote tritt auf.)

Bote.

Mein gnäd'ger Fürst, es sind in Devonshire,
Wie ich von Freunden wohl berichtet bin,
Sir Eduard Courtney und der stolze Kirchherr,
Bischof von Exeter, sein ältrer Bruder,
Sammt vielen Mitverbündeten in Waffen.

(Ein andrer Bote tritt auf.)

Zweiter Bote.

Mein Fürst, in Kent die Guilfords sind in Waffen,
Und jede Stunde strömen den Rebellen
Genossen zu, und ihre Macht wird stark.

(Noch ein Bote tritt auf.)

Dritter Bote.

Mein Fürst, das Heer des großen Buckingham —

Richard.

Fort mit euch, Uhus! Nichts als Todeslieder?

(Er schlägt den Boten.)

Da nimm das, bis du bessre Zeitung bringst.

Dritter Bote.

Was ich Eur Majestät zu melden habe,
Ist, daß durch jähe Flut und Wolkenbrüche
Buckingham's Heer zerstreut ist und versprengt,
Und daß er selbst allein sich fortgemacht;
Wohin, weiß niemand.

Richard.

O, ich bitt', entschuldigt!
Da ist mein Beutel, um den Schlag zu heilen.
Ließ nicht ein wohlberathner Freund Belohnung
Ausrufen dem, der den Verräther greift?

Dritter Bote.

Ein solcher Ausruf ist geschehn, mein Fürst.

(Noch ein Bote tritt auf.)

Bote.

Der Herzog Buckingham, Herr, ist gefangen;
Das ist die beste Zeitung; daß Graf Richmond
Mit großer Macht gelandet ist zu Milford,
Klingt minder gut, doch will's gemeldet sein.

Richard.

Dem Herzog Buckingham den Kopf herunter!
Und dann, nach Salisbury! Indeß wir schwatzen,
Könnt' eine Hauptschlacht schon entschieden sein.
In's Feld, in's Feld und wehe den Rebellen!

(Alle ab.)

Fünfter Aufzug.

Erste Scene.

Ebne bei Tamworth. Vor Richmonds Zelt.

(Richmond und seine Heerführer.)

Richmond.

Ihr Waffenbrüder und geliebte Freunde,
So weit in's Innerste des Landes sind
Wir fortgezogen ohne Hinderniß.
Der greulich blut'ge, räuberische Eber,
Liegt jetzt in dieses Eilands Mittelpunkt,
Nah bei der Stadt Leicester, wie wir hören;
Von Tamworth bis dahin ist nur ein Tag.
Frisch auf, in Gottes Namen, muth'ge Freunde,
Die Frucht beständ'gen Friedens einzuernten
Durch eine blut'ge Probe scharfen Kriegs.

(Stanley tritt auf.)

Stanley.

Glück und Triumph bekröne deinen Helm!

Richmond (Stanley umarmend).

Was nur für Trost die schwere Zeit gestattet,
Das sei dein Theil, mein edler Pflegevater!
Sag mir, wie geht es unsrer theuren Mutter?

Stanley.

Ich segne dich aus Vollmacht deiner Mutter,
Die im Gebet verharrt für Richmond's Wohl.
Auch bring' ich Botschaft von der Königin,
Die dir die Tochter herzlich gern vermählet.
So viel hievon. — Die leisen Stunden fliehn,
Kurz, denn uns so zu fassen heischt die Zeit,
Bereite deine Schlachtordnung frühmorgens,
Und stelle der Entscheidung blut'ger Streiche
Und tödtlich dräunden Kriegs dein Glück anheim.
Ich, wie ich kann (ich kann nicht wie ich wollte),
Gewinne schlau der Zeit den Vortheil ab,
Und steh dir bei im zweifelhaften Sturm.
Allein ich darf für dich nicht allzuweit gehn,
Denn sieht man's, wird dein zarter Bruder George
Vor seines Vaters Augen hingerichtet.
Leb wohl! Die Muße und die bange Zeit
Bricht ab der Liebe feierliche Schwüre!
Nochmals leb wohl! Sei tapfer und beglückt!

(Sie umarmen sich.)

Richmond.

Geleitet ihn zu seinem Regiment,
Ihr lieben Lords; ich mit verstörtem Sinn,
Will unterdessen einzunicken trachten,
Daß schwerer Schlaf nicht morgen auf mir laste,
Wann ich auf Siegesflügeln steigen soll.
Gut' Nacht, noch einmal, liebe Lords und Herrn.

(Alle übrigen mit Stanley ab. Richmond kniet nieder.)

O du, für dessen Feldherrn ich mich achte,
Sieh meine Schaaren an mit gnäd'gem Blick!
Reich' ihrer Hand des Grimms zermalmend Eisen,
Daß sie mit schwerem Falle niederschmettern
Die trotz'gen Helme unsrer Widersacher!
Mach uns zu Dienern deiner Züchtigung,

Auf daß wir preisen dich in deinem Sieg!
Dir anbefehl' ich meine wache Seele,
Eh ich der Augen Fenster schließe zu.
Schlafend und wachend schirme du mich stets.
(Er erhebt sich und geht in sein Zelt.)

Verwandlung.

Zweite Scene.

Das Innere von Richards Zelt im Feld bei Bosworth.

(König Richard, Herzog von Norfolk, Ratcliff, Catesby und Andere)

Richard.
Hier schlug mein Zelt ich auf im Feld bei Bosworth.
Mylord von Norfolk, —

Norfolk.
Herr, mein gnäd'ger Fürst.

Richard.
Norfolk hier giebt es Schläge? Ha nicht wahr?

Norfolk.
Man giebt und nimmt sie, mein gewogner Herr.

Richard.
Hier will ich ruhn zu Nacht,
Doch morgen wo? Gut, es ist Alles eins. —
Wer spähte der Verräther Anzahl aus?

Norfolk.
Sechs, sieben Tausend ist die ganze Macht.

Richard.
Ei unser Herr verdreifacht den Belauf.
Auch ist des Königs Nam' ein fester Thurm,
Woran der feindlichen Partei es fehlt. —

Und nun gehabt euch wohl ihr edlen Herren,
Laßt Zucht uns halten und nicht lässig ruhn,
Denn Lords, auf Morgen giebt's vollauf zu thun.

(Das Gefolge ab. Richard die Waffen ablegend.)

Was ist die Uhr?

Catesby.

Nachtessens=Zeit mein Fürst.
Es ist neun Uhr.

Richard.

Ich will zu Nacht nicht essen. —
Gebt mir Papier und Dinte. —
Nun, ist mein Sturmhut leichter als er war?
Und alle Rüstung mir in's Zelt gelegt?

Catesby.

Ja, gnäd'ger Herr, 's ist alles in Bereitschaft.

Richard.

Mach guter Norfolk dich auf deinen Posten
Halt strenge Wache, wähle sichre Wächter.

Norfolk.

Ich gehe, Herr.

Richard.

Sei mit der Lerche munter, lieber Norfolk.

Norfolk.

Verlaßt euch drauf, mein Fürst.

(Ab.)

Richard.

Ratcliff, —

Ratcliff.

Mein Fürst?

Richard.

Send einen Waffen=Herold
Zu Stanley's Regiment; heiß ihn sein Volk
Vor Sonnen=Aufgang bringen, oder sein Sohn George
Fällt in die blinde Höhle ew'ger Nacht. —
Füllt einen Becher Wein's; gebt mir ein Nachtlicht. —
Sattelt den Schimmel Surrey früh zur Schlacht,

Daß meine Schäfte fest und nicht zu schwer sind!
Ratcliff, —

Ratcliff.

Mein Fürst?

Richard.

Sahst du den melanchol'schen Lord Northumberland?

Ratcliff.

Er selbst und Thomas, Graf von Surrey, gingen
Als es zu dunkeln anfing durch das Heer,
Von Schaar zu Schaar ermunternd unsre Leute.

Richard.

Das g'nügt mir. Gebt mir einen Becher Weins. —
Ich habe nicht die Rüstigkeit des Geistes,
Den frischen Muth, den ich zu haben pflegte. —
So, setzt ihn hin. — Papier und Dint' ist da?

Ratcliff.

Ja, gnäd'ger Herr.

Richard.

Heißt meine Schildwacht munter sein, verlaßt mich;
Wenn halb die Nacht vorbei ist, kommt in's Zelt,
Und helft mich waffnen. — Verlaßt mich, sag' ich.

(Ratcliff und Catesby ab.)

Richard wirft sich, nachdem er mit untergeschlagenen Armen einen Gang durch's Zelt gemacht, auf's Ruhebett.*)

---

*) Für den Fall (siehe die Einleitung) daß man sich für Beibehaltung der Reden der Geister entscheidet, rathe ich dieselben in höchstens drei getrennten Gruppen auftreten zu lassen, die nach einander sichtbar werden und wieder verschwinden.

(Erste Gruppe: die Geister von König Heinrich VI., Prinzen Eduard und Clarence steigen auf.)

Der Geist des Prinzen Eduard (zu Richard).

Schwer laste unser Mord auf deiner Seele.
Denk' unsrer in der Schlacht! Verzweifl' und stirb!

(Zu Richmond.)

Sei freudig Richmond, denn gekränkte Seelen
Erwürgter Prinzen streiten dir zum Schutz.

Erste Geistererscheinung.

Die Geister der Ermordeten fluchen Richard.

(Richard fährt im Schlafe auf; die Erscheinung verschwindet.)

Zweite Geistererscheinung.

Die Geister segnen Richmond, den man, in seinem Zelt ruhig schlafend, erblickt.

(Richard wälzt sich konvulsivisch und fällt vom Ruhebett zu Boden. Die Erscheinung verschwindet.)

Richard.

Ein andres Pferd! verbindet meine Wunden! —
Erbarmen, Jesus! — Still, ich träumte nur. —
O feig Gewissen, wie du mich bedrängst! —
Das Licht brennt blau. Ist's nicht um Mitternacht?
Mein schauerndes Gebein deckt kalter Schweiß. —
Was fürcht' ich denn? mich selbst? Sonst ist hier niemand.
Richard liebt Richard: das heißt, Ich bin Ich.
Ist hier ein Mörder? Nein. — Ja, ich bin hier.
So flieh. — Wie? vor dir selbst? Mit gutem Grund:
Ich möchte rächen? Wie? mich an mir selbst?
Ich liebe ja mich selbst. Wofür? für Gutes,

(Zweite Gruppe: die Geister von Buckingham, Rivers, Grey und Hastings treten auf.)

Der Geist Buckingham's (zu Richard).

Träum weiter, träum von Tod und von Verderben;
Du sollst verzweifeln und verzweifelt sterben.

(Zu Richmond.)

Schlaf friedlich Richmond und erwach' voll Muth;
Dich schirmt ein Engel vor des Ebers Wuth.

(Dritte Gruppe: die Geister der Königin Anna und der Söhne Eduard's steigen auf.)

Der Geist Anna's (zu Richard).

Denk in der Schlacht an uns und fallen laß
Dein abgestumpftes Schwert! Verzweifl' und stirb.

(Zu Richmond.)

Dir zeige Glück und Sieg im Traume sich;
Es betet deines Feindes Weib für dich.

Das je ich selbst hätt' an mir selbst gethan?
O leider, nein! Vielmehr haſſ' ich mich selbst,
Verhaßter Thaten halb, durch mich verübt.
Ich bin ein Schurke, doch ich lüg', ich bin's nicht.
Thor, rede gut von dir! — Thor, schmeichle nicht!
Hat mein Gewissen doch viel tausend Zungen,
Und jede Zunge bringt verschiednes Zeugniß,
Und jedes Zeugniß straft mich einen Schurken.
Meineid, Meineid, im allerhöchsten Grad,
Mord, grauser Mord, im fürchterlichsten Grad,
Jedwede Sünd', in jedem Grad geübt,
Stürmt an die Schranken, rufend: Schuldig! schuldig! —
Ich muß verzweifeln. — Kein Geschöpfe liebt mich,
Und sterb' ich, wird sich keine Seel' erbarmen.
Ja, warum sollten's Andre? Find' ich selbst
In mir doch kein Erbarmen mit mir selbst. —
Mir schien's, die Seelen all, die ich ermordet,
Kämen in's Zelt, und ihrer jede drohte
Mit Rache morgen auf das Haupt des Richard,
Und alle beteten für Richmond's Sieg.

(Ratcliff tritt auf.)

Ratcliff.

Mein Fürst, —

Richard.

Wer ist da?

Ratcliff.

Ratcliff, mein Fürst; ich bin's. Der frühe Hahn des Dorfs
That zweimal Gruß dem Morgen; eure Freunde
Sind auf, und schnallen ihre Rüstung an.

Richard.

O Ratcliff, ich hatt' einen furchtbarn Traum! —
Was denkst du? halten alle Freunde Stand?

Ratcliff.

Gewiß, mein Fürst.

Richard.

O Ratcliff! ich fürcht', ich fürchte. —

Ratcliff.

Nein, bester Herr, entsetzt euch nicht vor Schatten.

Richard.

Bei dem Apostel Paul! es warfen Schatten
Zu Nacht mehr Schrecken in die Seele Richards,
Als wesenhaft zehntausend Krieger könnten,
In Stahl, und angeführt vom flachen Richmond.
Noch wird's nicht Tag. Komm, geh mit mir,
Ich will den Horcher bei den Zelten spielen,
Ob irgend wer von mir zu weichen denkt.

(König Richard und Ratcliff ab.)

Verwandlung.

Dritte Scene.

Vor Richmonds Zelt.

(Richmond's Truppen im Hintergrund, die Heerführer im Vordergrund, Richmond tritt auf.)

Richmond.

Bitt' um Verzeihung, Lords und wache Herrn,
Daß ihr 'nen trägen Säumer hier ertappt.
Doch süßren Schlaf und Träume schönrer Ahnung,
Sind nie gekommen in ein müdes Haupt,
Als ich gehabt, seit wir geschieden, Lords.
Mir schien's, die Seelen, deren Leiber Richard
Gemordet, ständen um mein Bett und riefen:
Wohlauf! zum Sieg! Glaubt mir, mein Herz ist freudig

In der Erinnrung solchen holden Traums. —
Wie weit schon ist's am Morgen, Lords?

Lords.

Auf den Schlag vier.

Richmond.

So ist es Zeit, daß man sich rüst' und ordne.
(Er tritt vor die Truppen.)
Mehr als ich sagte, theure Landsgenossen,
Verbietet darzulegen mir die Muße
Und Dringlichkeit der Zeit. Jedoch bedenkt:
Gott und die gute Sache sind für uns;
Gebete Heil'ger und gekränkter Seelen,
Wie hohe Schanzen, stehn vor unserm Antlitz;
Die, gegen die wir fechten, bis auf Richard,
Sähn lieber siegen uns, als dem sie folgen.
Was ist er, dem sie folgen? Wahrlich, Freunde,
Ein blutiger Tyrann und Menschenmörder:
Erhöht durch Blut und nur durch Blut befestigt;
Der, was er hat, auf krummem Weg' erlangt,
Und die erwürgt, die ihm dazu verholfen;
Ein schlechter Stein, erhoben durch die Folie
Von Englands Stuhl, betrüglich drein gesetzt;
Ein Mensch, der stets gewesen Gottes Feind.
Und fechtet ihr denn wider Gottes Feind,
So schirmt euch billig Gott als seine Krieger.
In Gottes Namen denn zum heil'gen Streit!
Schwingt eure Banner, zieht eur willig Schwert.
Und wenn's gelingt, soll am Gewinn der That
Sein Theil auch dem Geringsten eurer werden.
Schallt, Trommeln und Trompeten, froh zum Krieg!
Gott und Sanct George! Richmond und Heil und Sieg!
(Alle ab.)

Verwandlung.

Vierte Scene.

Feld von Bosworth.

(König Richard und Ratcliff kommen mit den York'schen Heerführern und Truppen.)

Richard.
Was hat Northumberland gesagt vom Richmond?

Ratcliff.
Er sei nicht auferzogen bei den Waffen.

Richard.
Er sagte wahr. Was sagte Surrey drauf?

Ratcliff.
Er lächelte und sprach: Um desto besser.

Richard.
Er hatte Recht, so ist es in der That.
(Die Glocke schlägt.)
Seltsam!
Die Sonne weigert ihren Schein; zu dieser Stunde
Müßt' sie im Ost schon eine Stunde prangen.
Dieß wird ein schwarzer Tag für jemand werden. —
Ratcliff, —

Ratcliff.
Mein Fürst?

Richard.
Die Sonne läßt sich heut nicht sehn;
Der Himmel wölkt sich finster unserm Heer.
Nicht scheinen heut? Ei nun, was gilt das mir
Mehr als dem Richmond? Denn derselbe Himmel,
Der mir sich wölkt, sieht trüb' herab auf ihn.
(Norfolk tritt auf.)

Norfolk.

Auf, auf, mein Fürst! Der Feind erscheint im Feld.

Richard.

Kommt, tummelt, tummelt euch! Mein Pferd gezäumt!
Ruft Stanley auf, heißt seine Schaar ihn bringen. —

(Ein Bote geht ab.)

Ich führe meine Truppen in die Ebne,
Die Vorhut soll sich in die Länge dehnen,
Aus Reitern und aus Fußvolk gleich gemischt;
Die Schützen sollen in der Mitte stehen;
John Herzog Norfolk, Thomas Graf von Surrey
Soll'n Führer sein des Fußvolks und der Reiter.
Die so geordnet, woll'n wir folgen
Mit unserm Hauptheer, das auf beiden Flügeln
Verstärken soll der Kern der Reiterei.
Dieß, und Sanct George dazu! — Was meinst du, Norfolk?

Norfolk.

Eine gute Ordnung, kriegrischer Monarch. —
Dieß fand ich heut in meinem Zelt.

(Giebt ihm einen Zettel.)

Richard (liest).

„Hans von Norfolk, laß klüglich dir rathen!
„Richard, dein Herr, ist verkauft und verrathen.“
Das ist ein Stück, vom Feinde ausgedacht. —
Nun geht, ihr Herrn, auf seinen Posten jeder.
Laßt plauderhafte Träum' uns nicht erschrecken;
Gewissen ist ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erst erdacht:
Uns ist das Schwert Gewissen und Gesetz.

(zu den Truppen.)

Was hab' ich mehr euch vorzuhalten noch?
Bedenkt, mit wem ihr euch zu messen habt:
Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabunden,
Bretagner Abschaum, niedre Bauern-Knechte,

Die ausgespien ihr übersättigt Land
Zu tollen Abenteuern, sicherm Untergang.
Ihr schlieft in Ruh: sie bringen Unruh euch;
Ihr seid mit Land, mit schönen Frau'n gesegnet:
Sie wollen jenes einziehn, diese schänden.
Peitscht dieß Gesindel über's Meer zurück!
Stäupt fort dieß freche Lumpenpack nach Frankreich!
Soll'n wir besiegt sein, nun, so sei's durch Männer,
Und nicht durch die Bastarde von Bretagnern. —
Horcht! ich höre ihre Trommeln.

(Trommeln in der Ferne.)

Kämpft, Englands Edle! kämpft, beherzte Sassen!
Zieht, Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
Spornt eure stolzen Ross', und rei't im Blut!
Erschreckt das Firmament mit Lanzensplittern!

(Ein Bote tritt auf.)

Was sagt Lord Stanley? bringt er seine Schaar?

Bote.

Mein Fürst, er weigert sich zu kommen.

Richard.

Herunter mit dem Kopfe seines Sohns!

Norfolk.

Mein Fürst, der Feind ist schon den Moor herüber;
Erst nach dem Treffen laßt George Stanley sterben.

Richard.

Wohl tausend Herzen schwellen mir im Busen:
Voran die Banner! vorwärts auf den Feind!
Rückt vor, drängt ein, recht in des Wirwarrs Völle,
Wo nicht zum Himmel, Hand in Hand zur Hölle!

(Alle ab. Die Trompeten blasen zum Angriff. Bald darauf wird ein Theil der Truppen zurückgedrängt. Erneuerte Angriffe und Rückzüge unter fortwährender Schlachtmusik. Norfolk und Catesby, von verschiedenen Seiten auftretend.)

Catesby.

Rettet, Mylord von Norfolk, rettet, rettet!
Der König thut mehr Wunder als ein Mensch,

Und trotzt auf Tod und Leben, wer ihm steht;
Ihm fiel sein Pferd, und doch ficht er zu Fuß,
Und späht nach Richmond in des Todes Schlund.
O rettet, Herr, sonst ist das Feld verloren!

(Getümmel. König Richard tritt auf.)

Richard.

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Catesby.

Herr, weicht zurück! ich helf' euch an ein Pferd.

Richard.

Ich setzt' auf einen Wurf mein Leben, Knecht,
Und will der Würfel Ungefähr bestehn.
Ich denk', es sind sechs Richmonds hier im Feld:
Fünf schlug ich schon an seiner Stelle todt.
Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

(Alle ab.)

(Getümmel. König Richard und Richmond treten auf und gehen fechtend ab. Rückzug und Tusch. Hierauf kommen Richmond, Stanley mit der Krone, verschiedene andere Lords und Truppen.)

Richmond.

Preis Gott und euren Waffen, Freunde, Sieger!
Das Feld ist unser und der Bluthund todt.

Stanley.

Wohl hast du dich gelöst, beherzter Richmond.
Sieh hier, dieß lang geraubte Königs-Kleinod
Hab ich von des Elenden todten Schläfen
Gerissen, deine Stirn damit zu zieren.
Trag' es fortan und bring' es hoch damit.

Richmond.

Zu Allem spreche Gott im Himmel Amen.
Doch sag mir, lebt der junge Stanley noch?

Stanley.

Er lebt, und ist in Sicherheit in Leicester,
Wohin wir uns, mein Fürst, begeben könnten,
Wenn's euch beliebt.

Richmond.

So sei's. Vorerst jedoch
Beerdiget gebührend unsre Todten.
Ruft Gnad' dann aus für die gefloh'ne Mannschaft,
Die unterwürfig zu uns wiederkehrt.
Und dann, worauf das Sacrament wir nahmen,
Vereinen wir die weiß' und rothe Rose.
England war lang im Wahnsinn, schlug sich selbst:
Entzweit selbst in der gräulichen Entzweiung
Der beiden Häuser York und Lancaster.
Nun mögen Richmond und Elisabeth,
Die ächten Erben jedes Königshauses,
Durch Gottes schöne Fügung sich vereinen!
Mög ihr Geschlecht (den Helm abnehmend),
wenn es dein Will' ist, Gott!
Die Folgezeit mit mildem Frieden segnen,
Mit lachendem Gedeihn und heitern Tagen!
Zerbrich der Bösen Waffe, gnäd'ger Gott,
Die diese Tage möchten wiederbringen;
Getilgt ist Zwist, gestreut des Friedens Samen:
Daß er hier ewig blühe, Gott, sprich Amen!

(Richmond steht in der Mitte, entblößten Hauptes, gen Himmel schauend. Die ihn umgebenden Heerführer beugen die Knie vor ihm. Die Truppen erheben ein lautes Freudengeschrei. Fanfaren. Fahnenschwenken.)

Der Vorhang fällt.

Dessau. Hofbuchdruckerei von H. Heybruch.